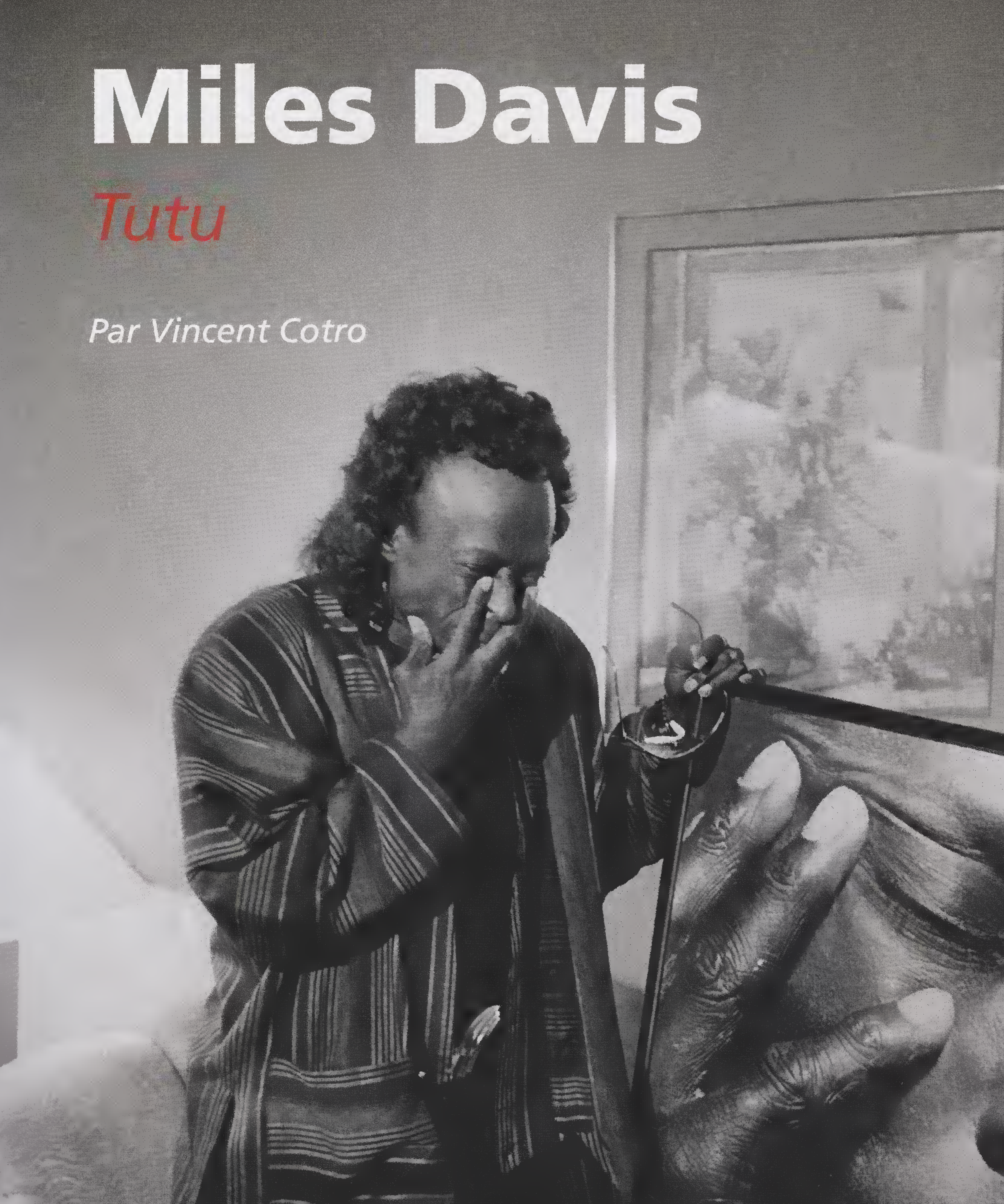
Miles Davis

Tutu

Par Vincent Cotro



scérén
[CNDP-CRDP]

arts au singulier MUSIQUE

Miles Davis

Tutu



Vincent Cotro
Avec la collaboration de Franck Bergerot,
Laurent Cugny et Emmanuel Gaultier





Remerciements

Vincent Bessières, Olivier Cotro et Tommy LiPuma.

Crédits photographiques

Couverture
Miles Davis recevant le Golden Album Award pour l'album *Tutu* (photo d'Irving Penn) au Concorde La Fayette, Paris, 19 février 1988.
© Photo Guy Le Querrec/Magnum

Page de titre
Irving Penn, *Miles Davis (1 of 2)*, New York, 1986.
© by the Irving Penn Foundation

Page 2
Miles en compagnie de Chick Corea (piano), Dave Holland (contrebasse), Jack DeJohnette (batterie) au Ronnie Scott's, Londres, 2 novembre1969.
© Photo by David Redfern/Redferns

4[e] de couverture
Miles sur scène, au Beacon Theater, New York, 5 avril 1986.
© Photo by Ebet Roberts/Redferns

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux, CNDP

Directrice de l'édition transmédia et de la pédagogie

Michèle Briziou, CNDP

Pilotage et coordination

Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale en charge de la musique

Pierre Laporte, adjoint au chef du bureau des programmes d'enseignement, Dgesco

Bruno Dairou, délégué aux arts et à la culture, CNDP

Aude Gérard, coordinatrice des partenariats arts et culture, CNDP

Édition et iconographie

Catherine Douçot, CNDP

Secrétariat d'édition

Sophie Roué, CNDP

Maquette

Catherine Challot, CNDP

ISBN : 978-2-240-03426-7
ISSN : 2258-2916

Sommaire

Sommaire des encadrés

Avant-**propos**

Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale en charge de la musique.

Plutôt « Miles » que « Miles Davis » : ainsi nomme-t-on fréquemment cet artiste exceptionnel, à l'originalité souvent déroutante et à la créativité exacerbée, au risque de quelques errances diront certains… Et cette familiarité que semblent ainsi entretenir de nombreux musiciens avec l'artiste, paradoxalement, va de pair avec le mystère d'une personnalité qui, parfois, disparaîtra de la scène musicale pendant de longues périodes pour brutalement bifurquer à son retour… Miles Davis marque incontestablement l'histoire du jazz de la seconde moitié du xxe siècle, défricheur d'esthétiques – et de talents pour la servir –, expérimentateur perpétuel et génial compositeur, technicien modeste mais d'une rare pertinence, il devient en outre progressivement un « artiste starifié » comme l'industrie musicale, depuis, ne cesse d'en produire.

L'album *Tutu* illustre bien ces paradoxes. À sa sortie, en 1986, il surprend les *aficionados* mais conquiert le monde entier. Il repose pour une très large part sur le travail de composition et d'interprétation de Marcus Miller mais s'impose sur le seul nom de Miles Davis. Il bouscule les techniques du studio et donne à l'électronique une place que le jazz ne lui avait pas encore reconnue… *Tutu* est un album charnière, pour Miles sans doute, pour le jazz certainement, mais plus généralement pour tout ce qui fait aujourd'hui la richesse des musiques « populaires » – bien que « savantes » mais de tradition orale.

Alors que les épreuves musicales du baccalauréat avaient été créées en 1973, ce n'est qu'en 2001 que le jazz apparaissait pour la première fois au programme. La fin de cette trop longue absence avait été saluée comme il se doit, s'agissant d'une esthétique qui occupe depuis plus d'un siècle maintenant une place éminente dans le paysage occidental de plus en plus mondialisé de la musique et qui reste une source importante de l'engagement musical des adolescents. En 2001, l'entrée proposée était celle d'un « standard », sans doute le plus enregistré de l'histoire du jazz, « Body and Soul », interprété par plusieurs artistes de référence. Cette fois, avec *Tutu*, si le programme s'arrête sur un moment de l'histoire, c'est pour engager chacun à prendre la mesure de ce qu'il représente d'exceptionnel et à coup sûr d'original au sein de plusieurs continuums historiques. Il y a celui de l'artiste lui-même ou celui de l'histoire du jazz et de ses langages, mais aussi ceux des techniques de composition et de l'organologie ou encore de l'impact des techniques industrielles pour diffuser la musique et en imposer l'esthétique à l'ensemble du monde occidental.

Les contenus de cet ouvrage visent à nourrir le travail des professeurs sur chacun de ces aspects – et quelques autres – pour leur permettre de construire un enseignement dense et équilibré tirant tous les partis offerts par cet album. En l'enrichissant opportunément de lectures et surtout d'écoutes complémentaires – notamment sur la base des indications discographiques, vidéographiques et bibliographiques proposées –, ils apporteront à leurs élèves bientôt candidats au baccalauréat, une fine connaissance de cette œuvre et des compétences élargies leur permettant notamment, par la comparaison des musiques entre elles, d'en souligner les caractéristiques particulières.

Enfin, si le baccalauréat est le prétexte premier de cette livraison d'« Arts au singulier », c'est l'enseignement de l'éducation musicale à tous les niveaux scolaires de l'enseignement secondaire qui doit également s'en saisir. Découvrir la diversité des cultures musicales et apprendre à les situer dans l'espace et le temps, apprendre à écouter en mobilisant sa sensibilité comme en développant son sens critique et apprendre à faire de la musique en reprenant des techniques identifiées dans les œuvres écoutées sont des objectifs de formation devant irriguer toute pédagogie de la musique. Miles Davis et *Tutu* comme d'autres œuvres récemment mises au programme (Machuel, Corelli, Bach, Dalbavie, etc.) ont à chacun de ces titres une place originale à prendre au sein de la culture de référence de l'éducation musicale.

Introduction

Miles Davis n'incarne pas *le* jazz[1] à lui seul, comme d'autres l'ont peut-être fait avant lui : Louis Armstrong, qui a en a forgé certains moyens d'expression comme l'improvisation soliste ou le *scat singing*, ou « Duke » Ellington qui en a révélé tout le potentiel formel et sonore, sans cesser de relier le blues et la tradition savante classique. Pourtant, celui que l'histoire musicale retient par son seul prénom n'a cessé de s'appliquer à lui-même le mouvement permanent vers le nouveau, vers l'inconnu, qui participe de la définition du jazz. Ce faisant, il a pris maintes fois le risque de conduire le genre aux frontières, voire au-dehors de lui-même, dès lors qu'il y a vu de bons prétextes à renouveler les sonorités, les façons de faire des disques, mais aussi et peut-être surtout ses auditeurs. Miles n'était pas soucieux de laisser de lui-même une image lisse ou homogène, ni de livrer à la postérité une œuvre consensuelle ou même cohérente. Bien que l'album *Tutu* ait été parfois comparé, par les conditions de son élaboration, aux grands enregistrements de Davis avec l'arrangeur Gil Evans, bien que d'aucuns aient baptisé le morceau éponyme « le *So What* des années 1980[2] », nous n'avons pas cherché ici à faire de *Tutu* l'apogée de la carrière du trompettiste, ni même le point culminant de sa dernière période, aussi riche par ses contradictions et ses provocations que par le look de l'artiste et l'émergence de son œuvre de peintre. Nous avons d'abord voulu donner, par le croisement de toutes les sources disponibles, la meilleure contextualisation historique et esthétique possible aux analyses musicales. Ces dernières ont privilégié les trois premières pièces de l'album, sans pour autant négliger les suivantes. Le mouvement général du livre de l'avant vers l'après *Tutu* est lui-même appuyé sur une première partie présentant de façon synthétique les lignes de force de l'œuvre de Miles Davis. Quel qu'ait été notre effort pour offrir une matière complète, originale et diversifiée (notamment par la collaboration avec Emmanuel Gaultier pour la partie analytique, Franck Bergerot et Laurent Cugny pour certains textes), le lecteur se tournera avec profit vers les nombreuses sources (sonores ou vidéo, imprimées ou Internet) indiquées en complément pour comprendre et interroger à sa façon *Tutu*, album atypique et incontestablement historique, au carrefour de la grande tradition du jazz et de l'industrie musicale de la fin du siècle dernier. ■

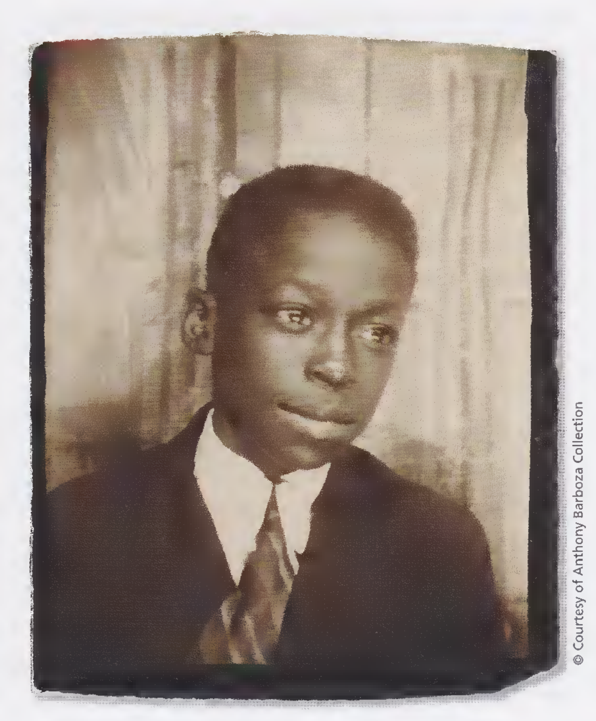
1. Un mini glossaire en fin d'ouvrage donne le sens des principaux termes jazzistiques. Le lecteur néophyte est invité à se reporter au *Dictionnaire des mots de la musique* de Jacques Siron (Éditions Outre Mesure, 2002).

2. Du nom du « tube » de l'album le plus célèbre de Miles, *Kind of Blue* (1959). La citation est empruntée à Frédéric Goaty, *Jazz Magazine/Jazzman*, n° 606, 9/2009, p. 41.

Miles Davis, lignes de force

Les débuts

Né le 26 mai 1926 à Alton (Illinois), Miles Davis est issu d'une famille de la bourgeoisie noire « intégrée » qui lui a inculqué la fierté raciale, le sens de l'indépendance et de la réussite. Son enfance à Saint Louis dans un milieu plutôt aisé (son père est dentiste) ne lui a pas épargné l'expérience du racisme. L'esprit et le corps en éveil[1], c'est un élève brillant qui reçoit vers ses treize ans une trompette de son père. Ses premiers professeurs, dont Elwood Buchanan, membre de l'orchestre d'Andy Kirk[2], appartiennent à l'école qui distingue les trompettistes de Saint Louis. « Un son rond, d'une belle clarté, qui fait chanter le cuivre, projeté et flottant dans l'air, avec un sens mélodique plein d'esprit, épigrammatique[3]. » Ainsi est décrit le fameux *Saint Louis sound* sous le signe duquel est placé l'apprentissage du jeune Miles Davis à partir de notes tenues, sans vibrato, privilégiant la qualité de la sonorité. Deux ans plus tard environ, il fréquente les *jam sessions*, fait partie d'un orchestre de collège et s'inscrit, poussé en cela par sa première compagne Irene, à la section locale du syndicat des musiciens. Il doit renoncer à des propositions, dont l'une du saxophoniste Sonny Stitt, afin de terminer sa scolarité. Mais il fait déjà partie, à seize ans, des Blue Devils d'Eddie Randle, orchestre local réputé, dont la direction musicale lui est rapidement confiée. Influencé alors par Clark Terry puis par Roy Eldridge, et au moment même où il devient jeune papa (Cheryl, née en 1944), il a l'occasion d'entrer comme remplaçant dans l'orchestre du chanteur Billy Eckstine, où officient à la fois Dizzy Gillespie et Charlie Parker. Reconnu comme prometteur par ces deux pionniers du nouveau style qui s'épanouit alors, le bebop, Miles Davis parvient à convaincre ses parents de l'inscrire pour la rentrée suivante à la Juilliard School of Music de New York : ainsi, il sera là où tout se joue…



© Courtesy of Anthony Barboza Collection

Miles Davis à neuf ans.

Bebop

Peu motivé pour les études qui l'attendent, Miles Davis sillonne la 52e Rue à la recherche de l'introuvable Charlie Parker. Sur « Swing Street », comme l'appellent les musiciens, on peut entendre par exemple, au début de 1945 : le sextette de Coleman Hawkins à l'Onyx Club (avec Thelonious Monk au piano) partageant l'affiche avec Billie Holiday, le groupe du violoniste Stuff

1. Le jeune Miles monte à cheval, pratique l'équitation, joue au base-ball…
2. Andy Kirk (1898-1992) est un saxophoniste et chef d'orchestre qui, à la tête de ses Twelve Clouds of Joy, a particulièrement marqué la *Swing Era* à partir de 1929-1930.
3. Ian Carr, trompettiste et biographe de Miles Davis, cité par Franck Bergerot, *We Want Miles : Miles Davis, le jazz face à sa légende*, Éditions Textuel/Cité de la musique, 2009, p. 14.
4. Source : E. Nisenson, *'Round About Midnight : un portrait de Miles Davis*, Éditions Denoël, p. 29.



© Photo by Frank Driggs Collection/Getty Images

Miles Davis (deuxième rang, à l'extrémité) dans l'orchestre d'Eddie Randle, les Blue Devils, au Elks Club, Saint Louis, 1943.

Smith ou Art Tatum en solo au Front Door, ou encore Roy Eldridge et Dinah Washington au Kelly's Stable[4]. Miles découvre l'univers des *jam sessions* et l'inexorable imprégnation de presque tous les musiciens par ce nouveau langage qu'est le bebop : mélodies anguleuses, tempos vertigineux, harmonisations enrichies. Il finit par retrouver Charlie Parker, qu'il héberge un temps dans son appartement, mais aussi Gillespie et se lie avec d'autres musiciens : le trompettiste Freddie Webster, le pianiste Thelonious Monk ou Coleman Hawkins, pionnier du saxophone ténor, auprès duquel il effectue des remplacements. Sa première séance auprès du « Bird » (26 novembre 1945 pour le label Savoy) lui donne l'occasion de graver ses premiers grands solos (notamment sur le blues « Now's the Time ») où sa sonorité et la retenue de son phrasé le disputent à un manque d'assurance encore perceptible. Associé ou non à Parker, il multiplie les expériences, avec Benny Carter ou Charles Mingus sur la côte Ouest par exemple, avant d'enregistrer pour la première fois sous son nom en août 1947, notamment ses



© Photo by Frank Driggs Collection/Getty Images

Le quintette de Charlie Parker au Three Deuces Club, New York, 1947. À la contrebasse Tommy Potter, au saxophone Charlie Parker, à la trompette Miles Davis, au piano Duke Jordan, à la batterie Max Roach (masqué ici).



Deux figures majeures du nonette Birth of the Cool en séance pour Capitol, New York, 21 janvier 1949. À côté de Miles, Lee Konitz (saxophone alto) et Gerry Mulligan (saxophone baryton).

propres compositions « Milestones » et « Half Nelson ». Si la fin des années 1940 voit son accession à la reconnaissance (il est promu *New Star Award* au référendum 1948 de la revue *Esquire*, dans la catégorie des trompettistes), elle marque aussi l'élaboration lente par Miles Davis d'un style propre qui le distinguera définitivement de la frénésie et de la brillance des boppers. Les rencontres qui s'annoncent seront déterminantes de ce point de vue.

Cool

Plusieurs raisons peuvent expliquer comment et pourquoi Miles Davis va alors se trouver au cœur d'un réceptacle d'idées nouvelles, lesquelles gravitent autour de quelques musiciens, compositeurs et arrangeurs dont Gil Evans, Gerry Mulligan, John Lewis et Lee Konitz. Les expériences, les échanges, les écoutes qui réunissent ces musiciens font apparaître une autre culture sonore, complémentaire de celle prônée par l'avant-garde bop, marquée par l'intériorisation qui prévaut chez le ténor Lester Young, par exemple, et influencée par les compositeurs Alban Berg, Paul Hindemith ou Maurice Ravel. Auréolé de son statut de musicien noir déjà reconnu et identifié aux côtés de Parker et de l'avant-garde, Miles Davis va agir comme catalyseur et figure de proue d'une esthétique singulière qui contentera son désir d'innovation tout en prolongeant de façon inédite le fameux son de Saint Louis. La singularité provient d'abord de l'instrumentation : au quintette habituel (saxophone alto, trompette, piano, contrebasse et batterie) s'ajoutent trombone, saxophone baryton, cor et tuba pour former le « nonette » programmé en août 1948 au Royal Roost. Les arrangements sont signés Evans, Mulligan (qui joue le baryton) et John Lewis. Le succès public très mitigé peut s'expliquer par la nouveauté de la texture et des tempos – la musique est plus lente, plus feutrée, plus riche harmoniquement – mais aussi par le fait que l'orchestre était programmé en alternance avec celui de Count Basie... Quoi qu'il en soit, le tout nouveau label Capitol enregistre alors la plupart de ces arrangements. C'est seulement au milieu des années 1950, pour des raisons commerciales et pour montrer le lien entre ces faces et l'épanouissement du mouvement du même nom (auquel Lee Konitz, Gerry Mulligan, Chet Baker et bien d'autres étaient associés), que la firme les réunira sur un unique microsillon sous le titre *Birth of the Cool*. À l'occasion de sa première visite à l'étranger, Miles Davis est littéralement adulé à Paris, où il se produit en mai 1949 au sein d'un quintette dirigé par le pianiste Tadd Dameron. Les rencontres se multiplient pour lui avec la fine fleur du monde de Saint-Germain-des-Prés : Boris Vian, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Picasso, ou la chanteuse Juliette Gréco pour une liaison qui fera date. Son retour marque, par contraste, le début d'une profonde dépression et d'une lente et provisoire descente au fond du tunnel de l'addiction. De ces quatre années (1950-1953) incertaines au plan musical, chaotiques au plan familial, dramatiques dans son face à face avec les drogues dures et ses démêlés judiciaires, le trompettiste sortira avec une personnalité transformée[5]. Il aura pourtant à cœur, dès son retour à New York après une désintoxication incertaine, de « reprendre la main » sur le cours du jazz moderne marqué par un certain désintérêt pour le bebop et le succès grandissant du jazz *cool*.

5. « De quelqu'un de charmant, calme, honnête et attentionné, il est devenu quelqu'un qui était tout l'opposé. », in Miles Davis et Quincy Troupe, *Miles : l'autobiographie*, In Folio, 2007, p. 126. C'est nous qui traduisons.

Nouveau départ

De même qu'il avait contribué, par ses expériences en nonette, à façonner les contours du cool, Miles Davis sera l'un des premiers à donner le ton du mouvement *hard* bop avec l'enregistrement de *Walkin'* en avril 1954. De cet orchestre *all stars* se dégagent le tromboniste J. J. Johnson, le saxophoniste Lucky Thompson et le pianiste Horace Silver. Ce dernier, qui fera fructifier avec le batteur Art Blakey et leurs Jazz Messengers le style alors en gestation, peut être considéré comme la première des nombreuses « découvertes » que ne cessera dès lors de faire Miles Davis... Quant à la musique jouée, ses intonations appelées *funky* ou *churchy* puisent, plus largement que le bebop jusqu'alors, dans le blues, le rhythm and blues ou dans certaines formules empruntées au gospel. L'expressivité dans le jeu (notamment transmise par la vocalisation du timbre) tend à s'éloigner de l'influence « classique » et sonne comme une réaction aux douceurs mélodiques et à la maîtrise plus sobre et plus lisse des arrangements du jazz cool. « Je voulais ramener la musique vers le feu, vers les improvisations bebop, ce que Diz et Bird avaient amorcé. Mais je voulais aussi entraîner la musique en avant, vers une manière de blues plus *funky*, vers quoi Horace nous conduisait[6]. » Mais Miles Davis ne sera pas de ceux qui figeront ces traits en un style. Dès la fin de 1954, une brève collaboration avec le pianiste Thelonious Monk enrichit sa recherche d'une nouvelle qualité d'espace sonore – intégrant les ressources du silence – qu'on a pu dire influencée également par le pianiste Ahmad Jamal. L'année suivante voit le jour le premier véritable quintette de Miles Davis avec John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b) et Philly Joe Jones (d). Cette formation enregistre une série d'albums en 1956 qui marque durablement l'histoire du jazz, même si Coltrane est encore loin de faire l'unanimité : *Cookin'*, *Relaxin'*, *Steamin'*, *Workin'* (Prestige), suivis de *'Round About Midnight* qui inaugure trente ans de collaboration avec le label Columbia. Nouveau producteur de Miles, George Avakian est à l'origine d'un projet orchestral qui l'associe à nouveau, cette fois au





Le pianiste Horace Silver, dans les années 1950.

bugle, à l'arrangeur Gil Evans et offre une forme de prolongement des expériences antérieures en nonette. À partir de compositions empruntées à Dave Brubeck, Ahmad Jamal, J. J. Johnson ou encore Kurt Weill (« My Ship ») ou Léo Delibes (« The Maids of Cadiz »), l'album *Miles Ahead* est particulièrement fascinant par ses tempos lents, sur lesquels le lyrisme retenu de Miles atteint une forme d'extase[7]. En décembre 1957,

6. Miles à Quincy Troupe, cité par Bergerot, *We Want Miles*, p. 59.
7. C'est ainsi que le décrit André Hodeir dans les *liner notes* de la réédition en CD (Sony Music, 1994).



© Photo by Gai Terrell/Redferns



Miles Davis en compagnie de Gil Evans répétant en vue d'un concert au Carnegie Hall, mai 1961.



le trompettiste alors en tournée européenne avec Kenny Clarke et le pianiste français René Urtreger improvise en direct à l'écran, à partir de quelques couleurs harmoniques, la musique du film *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle. Peu après, le saxophoniste alto Julian « Cannonball » Adderley, considéré comme le principal héritier de la tradition parkérienne, est intégré au groupe qui devient alors un sextette : *Milestones* (avril 1958) peut s'entendre à la fois comme le dernier album de la période hard bop de Miles et le premier de la période dite « modale » qu'il s'apprête à ouvrir en compagnie de John Coltrane et de son nouveau pianiste, Bill Evans.

Modalité

Dans *Milestones*, la pièce éponyme consiste en une forme AABBA : les sections A sont harmonisées chacune par un mode (▶ voir encadré, p. 16) et non plus par un enchaînement d'accords (*chord changes*) régi par les degrés et leurs fonctions harmoniques. Ce qui peut sembler au premier abord une simple raréfaction du matériau harmonique va ouvrir la voie à un concept nouveau : *Milestones* n'est qu'un premier pas sur le chemin du jeu modal. Après l'enregistrement de *Porgy and Bess* avec Gil Evans, deux séances de mars et avril 1959 deviennent l'album *Kind of Blue*, l'un des plus grands succès commerciaux du jazz enregistré. La part prise par Bill Evans y est importante, en particulier par ses conceptions harmoniques reliées à l'impressionnisme musical. Si « So What » et « Flamenco Sketches » illustrent à la perfection la notion de jazz modal (▶ voir encadré, p. 16), les autres pièces en portent la marque : ainsi « All Blues » où le concept parvient à s'appliquer dans le champ harmonique pourtant spécifique du blues. Pour Miles – mais aussi pour John Coltrane qui cherche à la même période à élargir les cadres de son jeu – cette simplification offre plus d'espace, plus de concentration sur l'invention mélodique et plus de cohérence avec ses recherches passées. Après s'être éloigné des archétypes du bebop en matière de tempo, de timbre ou d'arrangement, il propose une alternative à l'improvisation virtuose sur les grilles d'accords, en passe de s'ériger en académisme. Mais si l'on observe de près les improvisations de Miles Davis lors de ses toutes premières séances avec Charlie Parker (ses solos sur « Billie's Bounce » de novembre 1945, par exemple), il apparaît que la grande économie comme le choix des notes employées préfigurent à bien des égards les évolutions modales qui se cristallisent dans *Kind of Blue*. Malgré toutes les conséquences à venir de ces évolutions, un nouveau passage à vide se présente pour Miles Davis à partir de l'été 1959 :

L'enregistrement studio

Les conditions de l'enregistrement mécanique ont considérablement évolué au cours du temps, non seulement pour la qualité du rendu sonore, mais aussi dans les facilités offertes aux musiciens. Dans les premiers temps, il était impossible de réécouter immédiatement ce qui venait d'être enregistré et la durée totale d'un morceau était limitée aux trois minutes qu'offrait chaque face des 78 tours. Cette durée devait augmenter jusqu'à quatre minutes, mais il a fallu attendre l'avènement du magnétophone et de la bande magnétique dans le studio à la fin des années 1930, puis le support microsillon *long playing* 33 tours à la fin des années 1940 (ce qu'on appelle aujourd'hui le disque vinyle) pour voir les durées possibles d'enregistrement s'allonger significativement. Ces technologies permettent également le montage, par lequel on peut, par des coupes et des réassemblages de bandes, supprimer certains passages ou modifier l'ordre de ce qui a été préalablement enregistré.

L'arrivée de la stéréophonie à la fin des années 1950 puis du magnétophone multipistes ont ensuite rendu possible la technique du *re-recording* qui permet d'ajouter ou de réenregistrer certaines parties seulement. Ces techniques de montage, de réenregistrement et de transformation du son initial par différents effets électroniques ont été largement utilisées par le producteur Teo Macero dans la majorité des enregistrements de Miles Davis entre 1968 et 1975.

Avec l'arrivée de la numérisation pour l'enregistrement et la diffusion (le disque compact est commercialisé à partir de 1982), la technique de l'échantillonnage permet de transférer des sons d'un enregistrement à un autre, de les transformer (hauteur, durée, timbre, etc.) ou d'en créer de toutes pièces, sans enregistrement.

Ces techniques permettant de modifier l'enregistrement après la prise de son initiale s'appelle la postproduction. ■

Laurent Cugny

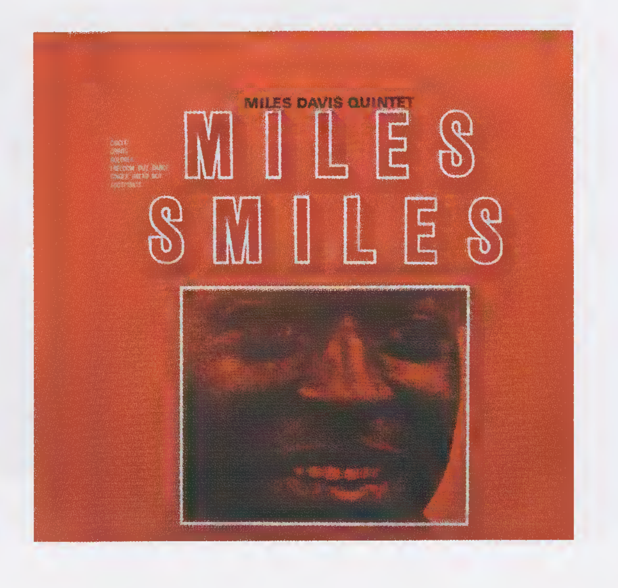


Séance d'enregistrement de 1958, Miles avec John Coltrane, « Cannonball » Adderley et Bill Evans, New York, 26 mai 1958.

matraqué à la sortie du Birdland puis indûment inculpé, il connaît alors une phase de repli accentuée par le départ d'Adderley et surtout de John Coltrane, en pleine construction de son propre groupe, absorbé par la maturation de son œuvre à venir. De nombreux essais de saxophonistes et fluctuations de personnel ne permettent pas d'explorer les voies ouvertes par le sextette, ce à quoi il faut ajouter les difficultés affectant la santé mais aussi la famille du trompettiste[8]. Sous l'impulsion d'Ornette Coleman, Don Cherry et Cecil Taylor, le *free* jazz se développe et divise public, critiques et musiciens. C'est pour ainsi dire la première fois que Miles Davis est placé du côté plutôt conservateur, au moment où il n'est ni en état, ni en situation de jouer un rôle conséquent dans cette phase d'agitation esthétique, politique comme économique. Un nouveau retour se prépare pourtant, aux commandes d'un groupe qui rétablira et confortera sa position de leader et son contrôle sur les destinées du jazz.

Le Second Quintette

Enregistré en 1963, l'album *Seven Steps to Heaven* fait entendre le ténor George Coleman, le contrebassiste Ron Carter ainsi que, sur quelques plages, le pianiste Herbie Hancock et le batteur Tony Williams. Cette jeune (Carter, Hancock et Williams ont respectivement vingt-six, vingt-trois et dix-sept ans !) et extraordinaire section rythmique est notamment présente aux côtés du trompettiste au Festival d'Antibes en 1963. Leurs qualités personnelles évidentes (doublées chez Hancock d'une culture musicale et pianistique classique) sont combinées à des facultés d'écoute mutuelle et d'interaction hors du commun. La musique semble trouver une forme de compromis entre, d'un côté, les couleurs du hard bop et de la modalité, et de l'autre les climats déstructurés à l'œuvre dans le free jazz. Éloigné en cela de son homonyme Ornette, George Coleman montre pourtant un certain individualisme et un attachement à la tradition rapidement incompatible avec l'esprit de recherche qui s'instaure dans le quintette. Après un essai avec Sam Rivers, c'est finalement le ténor Wayne Shorter, qui vient de quitter les Jazz Messengers d'Art Blakey, qui est choisi dès septembre 1964. L'exigence se porte alors imperceptiblement sur l'expérimentation permanente, sur la capture collective de l'instant, plutôt que sur telle innovation de langage ou tel niveau de performance individuelle. L'apport de Shorter à l'entreprise est aussi celui d'un compositeur fécond et sensible. À partir d'*E.S.P.* (janvier 1965), le groupe tend à remplacer, au moins en studio, les standards ou les compositions empruntées au répertoire antérieur de Miles par un répertoire original auquel les cinq musiciens contribuent. Le *Live at The Plugged Nickel* de décembre 1965 permet de mesurer les risques incroyables que le quintette commence alors à prendre, et dont les disques en studio ne rendent pas entièrement compte. De fréquentes interruptions en rapport avec les problèmes de santé de Davis entrecoupent la trajectoire du quintette jusqu'à *Miles Smiles* dont la moitié du répertoire est signée par Shorter – à l'exemple de « Footprints », devenu l'un des standards du jazz contemporain. Ce jazz aux contours abstraits, parfois difficiles à pénétrer, s'affiche en rupture aussi bien avec le free jazz qu'avec le rock et la musique de danse qui gagnent toujours plus de terrain auprès des jeunes auditeurs. Ceci peut expliquer qu'il fallut une vingtaine d'années avant que l'importance historique de ce Second Quintette soit reconnue[9]. Les compositions agissent comme des tremplins, souvent réduits à une mélodie, un climat, une



8. Miles Davis souffre des symptômes d'une maladie héréditaire affectant les globules sanguins. Cette période coïncide avec la mort de son père (1962) puis de sa mère (1964), ainsi qu'avec l'échec de son second mariage.
9. C'est le point de vue défendu par Paul Tingen dans *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*, Billboard Books, 2001, p. 35-36.



© Photo by David Redfern/Redferns

Miles Davis en compagnie d'Herbie Hancock, Ron Carter, Wayne Shorter et Tony Williams, Newport Jazz Festival, 1967.

échelle pour les improvisations. Le contenu harmonique tend à se simplifier, de même que les structures qui tendent vers l'épure. Ces expérimentations lorgnent certes du côté du free jazz – sous l'influence probable du jeune et curieux Tony Williams – en se situant souvent aux limites du tempo, de l'atonalité, ou encore par leur tendance à s'épanouir dans une forme d'improvisation collective... Mais l'ensemble des paramètres musicaux semble soumis à la même rigueur, à la même exigence, d'où le concept de *controlled freedom* maintes fois avancé à propos de cette phase de la production de Miles Davis. Dès *Sorcerer*, puis *Nefertiti*, enregistrés au milieu de l'année 1967, Miles ne contribue plus au répertoire, majoritairement composé par Shorter (« Masqualero », « Prince of Darkness », « Fall »...), mais il demeure l'architecte principal, le metteur en scène de toute cette matière. C'est lui qui répartit les rôles au sein de ce groupe qui fonctionne comme un véritable laboratoire où se redéfinissent les valeurs, les hiérarchies, les relations : celles entre soliste et accompagnateurs, entre thèmes et improvisations, entre décomposition binaire et ternaire, ou même entre « lent » et « rapide ». Dans « Nefertiti », par exemple, qui combine l'esprit de la ballade à une intense agitation rythmique, la richesse de telles relations pourrait nourrir une analyse conséquente. Ce qui se prépare alors, dans cette sorte d'ébullition créatrice, est une nouvelle phase particulièrement importante de l'activité créatrice du trompettiste. Son entrée dans la « période électrique », sous l'impulsion d'un rock en pleine explosion, doit aussi beaucoup à l'ouverture des jeunes musiciens de son groupe en direction des musiques qu'ils découvrent alors et lui font connaître.

Jazz, Miles, modalité…

Il est préférable de parler de modalité *dans* le jazz plutôt que de jazz modal. En effet, la modalité au sens strict y est très rare, telle qu'elle se présente dans de nombreuses musiques traditionnelles ou dans la musique savante prétonale. L'approche modale est toutefois bien présente dans le blues, dont la gamme peut se concevoir comme l'enrichissement d'une échelle pentatonique :



Les musiciens de jazz utilisent largement, dans leurs grilles harmoniques, les modes majeur et mineur traditionnels, mais ils ont pris l'habitude de repousser ou d'éviter les « mouvements obligés » de l'harmonie tonale (de la sensible vers la tonique, de la septième de l'accord V vers la tierce de l'accord I, etc.), d'où de fréquentes tournures modales dans les mélodies du jazz. Mais les progressions harmoniques continuent à fonctionner selon les degrés et leurs fonctions : la base en est l'enchaînement II-V-I. C'est l'une des caractéristiques de la période bebop que d'avoir considérablement enrichi ces progressions harmoniques, au moyen par exemple de la « substitution tritonique » (*b*II, le second degré abaissé, remplaçant souvent le degré V). C'est cet enrichissement du vocabulaire harmonique, qui culmine avec John Coltrane (*Giant Steps*, 1959), que les recherches de Miles Davis visent à simplifier, sous l'influence notamment de l'impressionnisme musical français (Ravel, Debussy, voire Fauré), du pianiste Bill Evans et du théoricien et compositeur de jazz George Russell (auteur d'un *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*).
Progressivement à partir de 1957 environ, des échelles heptatoniques correspondant aux modes anciens – notamment les modes de *ré* (dit aussi « dorien ») et de *la* (éolien) pour leur couleur mineure – sont utilisées dans l'harmonisation comme dans l'improvisation mélodique. Souvent employées sur plusieurs mesures consécutives, elles provoquent un effet de suspension, de raréfaction du matériau harmonique. Mais à la différence de la modalité stricte, plusieurs modes sont souvent intégrés à la structure d'un même morceau. Les deux premiers exemples concernent « Milestones » (*Milestones*, avril 1958) et « So What » (*Kind of Blue*, 1959).

Modes de « Milestones »
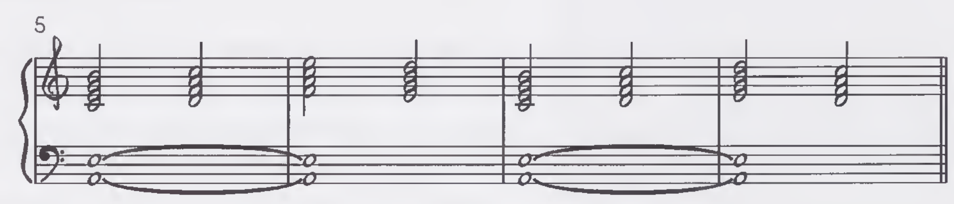


La modalité dans « Milestones »

Section A : Sol dorien (sur pédale de Do)

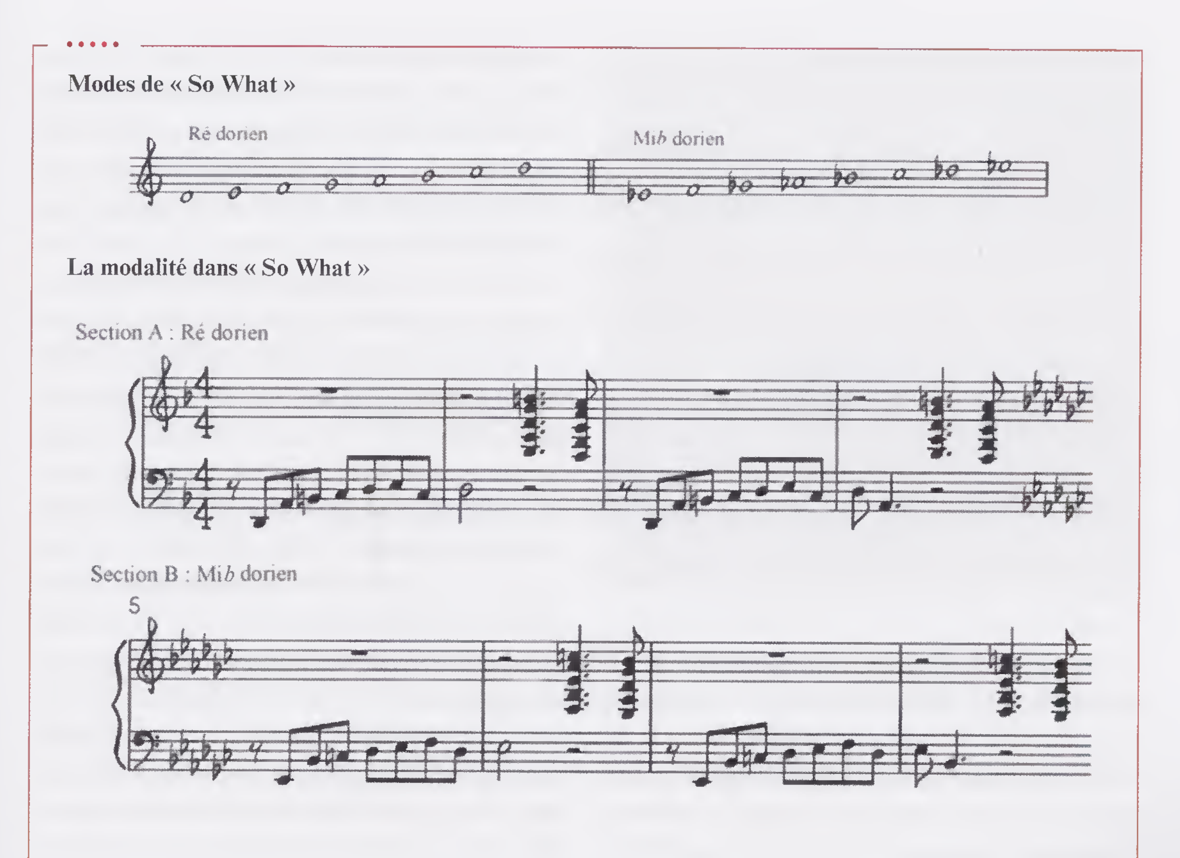


Section B : La éolien
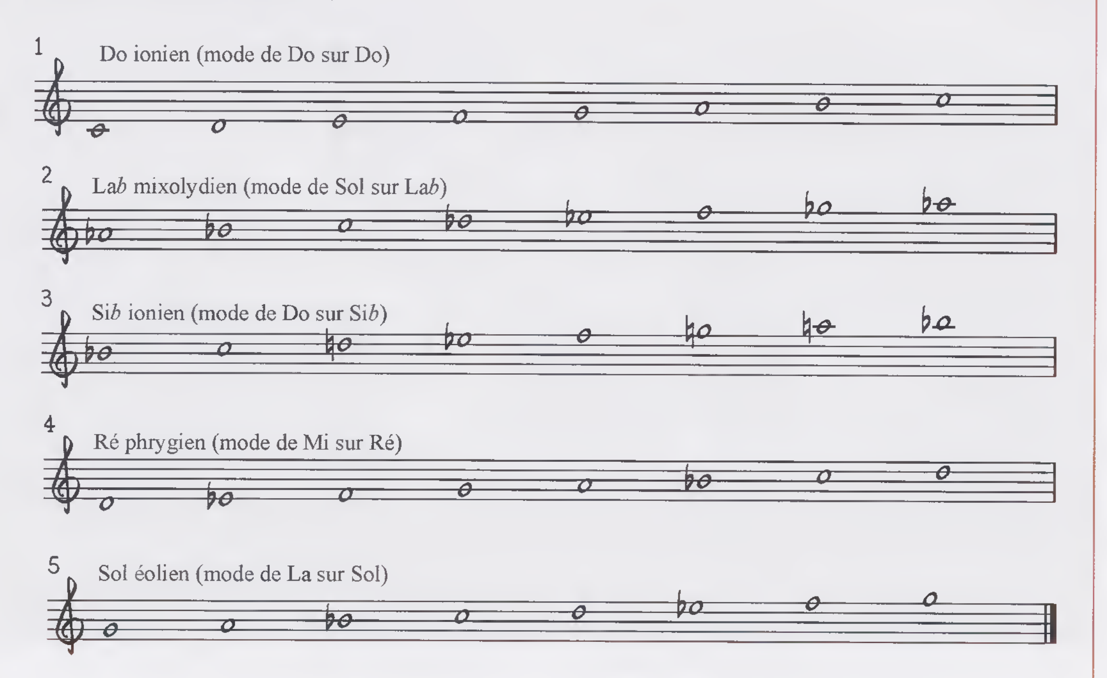


Modes de « So What »

La modalité dans « So What »



L'exemple de « Flamenco Sketches » (*Kind of Blue*, 1959) montre qu'il est possible d'aller plus loin. Ce morceau sans thème est constitué d'improvisations individuelles ouvertes et closes par Davis lui-même. Ces improvisations ne répondent pas à une grille harmonique traditionnelle mais à un parcours modal à travers cinq échelles. Chaque soliste conserve la possibilité de modifier non l'ordre mais la durée de chacune de ces plages modales[10] :

Modes de « Flamenco Sketches »



10. Pour approfondir, voir Frank Bergerot, *Miles Davis : introduction à l'écoute du jazz moderne*, Seuil, 1996, p. 156-157 et Vincent Cotro, « "Flamenco Sketches", d'une prise l'autre… », *Jazz Magazine*, n° 598, décembre 2008, p. 80-81.

La « période électrique[11] »
Par Laurent Cugny

1968 est une nouvelle date-charnière dans la carrière de Miles Davis. Le Second Quintette, formé en 1965 se délite progressivement avec les départs successifs de Ron Carter, Herbie Hancock et Tony Williams. Confronté à cette situation, le trompettiste cherche de nouveau une solution par le renouvellement. Cette fois ce sera du côté du format orchestral et du son. En effet, s'il a apporté de nombreuses innovations dans l'idiome jazzistique, Miles Davis l'a toujours fait dans le cadre de formats orchestraux conventionnels, quintette – trompette, saxophone ténor, piano, contrebasse, batterie le plus souvent –, éventuellement sextette ou quartette. Pour la première fois, lors des séances des 4 et 28 décembre 1967, il décide d'ajouter un instrument électrique qu'il n'a jamais jusqu'alors utilisé : la guitare, jouée par Joe Beck. Lors de la séance du 16 janvier 1968, c'est George Benson qui joue sur « Teo's Bag » et « Paraphernalia », ce dernier étant publié sur l'album *Miles in the Sky*. L'expérience toutefois ne semble pas satisfaire le trompettiste puisqu'il retourne au format du quintette dans les séances qui suivent. Pourtant l'idée n'a pas été abandonnée, elle réapparaîtra plus tard. Autre investigation : les claviers électriques. Après avoir demandé à Herbie Hancock de jouer du célesta (4 décembre 1967) ou un clavecin électrique (12 janvier 1968), Miles Davis propose à son pianiste différents pianos électriques : Clavinet Hohner, Wurlitzer ou le fameux Fender Rhodes (17 mai 1968), instrument qui s'installera dans le paysage sonore davisien pour les années à suivre. Enfin, Ron Carter se voit confier une guitare basse électrique lors de cette même séance du 17 mai.

Via le format, c'est un nouveau son d'ensemble qui est recherché. La matière sonore régénérée par l'apport d'instruments électriques est en perpétuelle évolution durant toute cette période, allant vers une rugosité toujours plus grande. Mais ce sont aussi les procédures musicales qui se transforment dans le même mouvement. Les

11. P. 18-19 et premier paragraphe de la p. 20.



Miles en compagnie de Chick Corea (piano), Dave Holland (contrebasse), Jack DeJonhette (batterie) au Ronnie Scot, Londres, 2 novembre 1969.

lignes de basse écrites se font plus fréquentes (« Tout de suite », « Mademoiselle Mabry ») parfois doublées à la guitare (« Water on the Pond ») ou au clavier (« Frelon brun », « Two Faced », « Dual Mr. Anthony Tillmon Williams »). Les structures des standards – la forme *song* notamment – sont progressivement abandonnées pour céder le pas à des formes beaucoup plus ouvertes et des durées croissantes. Autre élément de ces changements : la pratique du studio se différencie de plus en plus de celle de la scène. Sur scène, le Second Quintette est progressivement remplacé par ce qu'on a parfois appelé le *lost quintet* – Miles Davis (tp), Wayne Shorter (ss), Chick Corea (elp), Dave Holland (b, elb), Jack DeJohnette (d) – précisément parce qu'il n'enregistre pas en studio. Ce dernier devient un lieu d'expérimentation où sont réunis des groupes éphémères et sont enregistrées des pièces rarement reprises sur scène. Le *lost quintet* conserve la forme thème-solos-thème (solos toujours dans le même ordre), mais tend plutôt vers le free jazz, là où la musique enregistrée en studio regarde plus volontiers du côté de ce qu'on commence à appeler la fusion et la *soul music*.

En 1969 est franchie une étape supplémentaire. Miles Davis réunit en studio une équipe inédite, avec notamment trois claviers électriques (pianos Fender Rhodes et orgue Hammond B3 joués par Herbie Hancock, Chick Corea et Josef Zawinul) et une guitare électrique (John McLaughlin). Ce sera l'album *In a Silent Way*, avec ses longues plages sur un accord et un rythme uniques. Cet album frappe les esprits par son caractère novateur et le changement radical d'esthétique qu'il représente dans la trajectoire davisienne. Il est suivi quelques mois plus tard par *Bitches Brew* dont le retentissement et le succès commercial sont encore plus grands. Il s'agit cette fois de groupes réunissant dix instrumentistes et plus. La matière sonore est ici foisonnante avec des sections rythmiques hypertrophiées (claviers, guitare, basses, batteries et percussions multiples). Les thèmes mélodiques sont presque absents, les trames rythmiques le plus souvent sur une harmonie unique mais très ouverte se développant sur de très longues plages.



En 1970, le processus se poursuit mais le son se durcit, notamment grâce à la guitare électrique de John McLaughlin qui regarde nettement vers le modèle Jimi Hendrix, comme sur l'album *Jack Johnson* (enregistré le 7 avril 1970). Le groupe de scène se modifie avec l'arrivée à la basse électrique de Michael Henderson, musicien venu de la *soul music* (il a joué avec Stevie Wonder). Il sera le bassiste de Miles Davis jusqu'à la fin de la période. Keith Jarrett intègre également la formation aux claviers électriques, ainsi que le saxophoniste Gary Bartz et le percussionniste brésilien Airto Moreira. Le temps d'une prestation en club à Washington à la fin de l'année, ils sont rejoints par John McLaughlin, ce qui donne lieu à la publication de l'album *Live Evil* (où figurent aussi quelques pièces en studio).

En studio, le processus de durcissement de la musique se poursuit avec une acmé atteinte en 1972 avec l'album *On the Corner*. Les séances se succèdent avec des effectifs toujours pléthoriques et un personnel tournant. Les magnétophones tournent en continu et le producteur Teo Macero procède à un très gros travail de montage et de postproduction aboutissant à des albums doubles tels que *Big Fun* ou *Get Up with It*. À partir de 1973, Miles Davis élimine les claviers de son groupe de scène et prend deux guitaristes (Pete Cosey et Reggie Lucas). Avec les saxophonistes David Liebman puis Sonny Fortune, le batteur Al Foster et le percussionniste

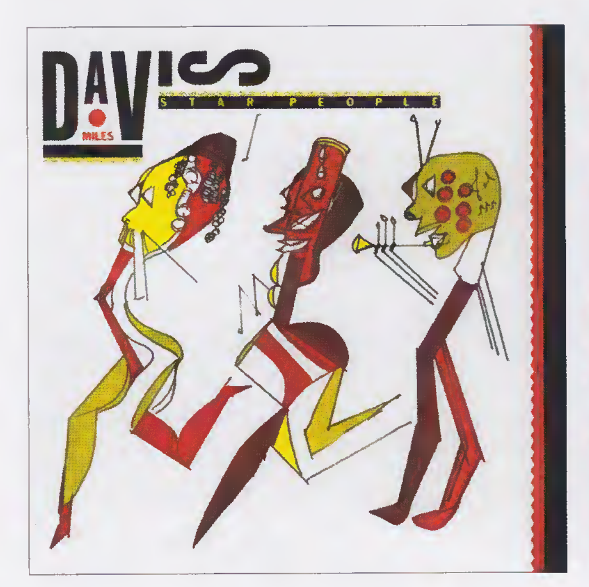
James Foreman « Mtume », il enregistre trois albums en public : *Dark Magus* au Carnegie Hall de New York le 30 mars 1974, *Agharta* et *Pangaea* à Tokyo, le 1er février 1975.

Le 5 septembre 1975, à l'issue d'un concert à Central Park, Miles Davis quitte la scène pour une très longue période. Son état de santé très dégradé ne lui permet plus de continuer. Il se retire de la scène musicale jusqu'à son retour en 1980-1981.

Les dernières années

L'ancienne compagne qu'il a épousée, Cicely Tyson, l'aide alors à se reconstruire. Son neveu Vince Wilburn lui fait entendre son quartette jouant un mélange de soul, de jazz fusion, de rock et de reggae. Miles enregistre avec eux et avec le saxophoniste Bill Evans une série de titres dont « The Man with the Horn », qui donnera son titre à l'album du retour. Mais déjà le trompettiste cherche à renforcer l'effectif : ce seront notamment les arrivées de Mike Stern (g[12]), Marcus Miller (elb) et Al Foster (d)… Enregistré *live*, *We Want Miles* confirme l'année suivante un retour triomphal : on y entend pour la première fois « Jean-Pierre », sorte de variation *bluesy* de la comptine « Dodo, l'enfant do » et véritable leitmotiv du Miles de cette décennie. Toujours aussi puissante rythmiquement, la musique est devenue plus aérée et mélodique. La trompette est plus assurée qu'au milieu des années 1970, même si les problèmes de santé et les addictions reviennent assaillir le musicien. En 1982, *Star People* voit l'entrée de John Scofield (g), le jeune saxophoniste Branford Marsalis apparaissant peu après (*Decoy*, 1984). Les intentions commerciales deviennent plus marquées avec *You're Under Arrest*, qui emprunte au répertoire de Michael Jackson et de Cindy Lauper (le tube « Time After Time »). Miles signe alors avec Warner, pour des raisons évoquées plus loin (▶ voir p. 25). C'est à ce moment que se situent la genèse et l'élaboration de *Tutu*, alors que Miles Davis continue à arpenter les scènes du monde en s'entourant de partenaires qui ne cessent d'aller et venir. Le temps est venu, après les guitares électriques et les claviers, des synthétiseurs et des boîtes à rythmes. Deux claviéristes se partagent maintenant les rôles sur scènes, Robert Irving et Adam Holzman, qui seront suivis par d'autres. Les partenaires de Miles issus du jazz y trouvent rarement leur compte. Pour de nombreux amateurs, « le groupe s'est installé dans la routine d'un répertoire formaté aux normes de la variété, rivé à des grooves immuables, corseté par des arrangements surchargés de synthétiseurs[13] ». Mais le jeu du trompettiste, sans jamais revenir au niveau des décennies précédentes, continue d'éclairer, voire de nourrir les arrangements et les compositions qui lui sont désormais proposés. *Amandla* (1988) rassemble des partenaires passés et présents, d'horizons très divers. Comme *Tutu*,

12. Pour les abréviations, voir le glossaire, p. 61.
13. Bergerot, *We Want Miles*, *op. cit.*, p. 198.





il est presque entièrement conçu et composé par Marcus Miller. Miles peint de plus en plus, laisse libre cours à son penchant pour la haute couture, multiplie les apparitions comme *guest star* (avec Quincy Jones, Chaka Khan ou encore le groupe Toto...), enregistre de la musique de film. Il accepte, d'une façon imprévisible, de se retourner vers son passé (comme au Festival de Montreux puis à Paris La Villette, en juillet 1991). Beaucoup de projets circulent (avec Prince, avec l'orchestre symphonique de Los Angeles et Quincy Jones, par exemple), quand Miles Davis succombe le 28 septembre 1991 à une pneumonie. Les bandes publiées après sa mort témoignent une ultime fois du présent perpétuel qui l'animait : le chant du cygne de Miles Davis, *Doo-Bop* (1992), sera son premier disque de hip hop... ■

Miles Davis, un modèle pour le jazz

Miles constitue un modèle pour l'histoire du jazz, l'un des plus intangibles. Cette affirmation n'est pas sans agacer. Pourquoi Miles? Lui que l'on accuse d'avoir trahi la cause du jazz à plusieurs reprises, de manquer de technique, de tricher avec les harmonies, d'opter pour le modal par facilité, de recourir à la sourdine et à la pédale wah-wah afin de masquer ses faiblesses instrumentales. Et s'il fait modèle, n'est-ce pas principalement à travers son image médiatique, sa musique ne prenant d'importance que dans le miroir déformant de sa légende? De son père, il apprend la fierté raciale, de sa mère l'élégance. Jeune, il est gracieux, timide, fragile. Il saura en faire un facteur de séduction, mais devra s'en défendre. Fils de bourgeois, assisté financièrement par son père dentiste jusqu'à susciter l'incompréhension des autres musiciens à son arrivée à New York, il se fabrique une image de mauvais garçon. L'arrogance de son regard et de ses attitudes, la grossièreté de son langage, son corps de boxeur forgé dans les salles d'entraînement, les coups qu'il distribue volontiers à ses collaborateurs et à ses compagnes, ses démêlés avec la drogue et la police l'érigeront en icône d'une certaine conception de la « négritude » aux États-Unis.
Mais que serait cette légende, s'il n'avait accompagné l'histoire du jazz, à travers ses modes et ses courants, se remettant constamment en cause, toujours à l'écoute de son époque dont sa musique se fait l'écho toujours ajusté. Il participe aux premières heures du bop enregistré auprès de Charlie Parker (et déjà se singularise), fait de son nonette un modèle pour le jazz cool de la côte Ouest, ressort de l'ombre en 1954 pour prendre sa part à l'émergence du hard bop sans jamais s'y laisser inféoder. Au seuil des années 1960, avec *Kind of Blue*, il jette les bases de ce que l'on appellera par commodité le « jazz modal » qu'il réinvente quelques années plus tard à la tête de son Second Quintette, modèle durable pour les improvisateurs de la fin du siècle. À la fin des années 1960, avec *Bitches Brew*, il montre le chemin du jazz-rock dont il se distingue aussitôt, préfigurant dans *On the Corner* plusieurs générations de musiques électroniques. Les années 1980 le verront plus à la merci des modes et des producteurs, mais il y impose un son, un style, une attitude qui auront traversé toute son œuvre. Il n'y a finalement qu'un seul Miles qui survit aux avatars successifs de son œuvre et c'est cette identité irréductible qui fait modèle sur l'histoire du jazz.
À quoi identifie-t-on ce modèle? À **un son** qui se distingue de tout autre dès sa première séance en 1945. Cette sonorité – qui lui vient de son apprentissage à Saint Louis, du choix de son embouchure, de certaines limites dans l'émission – n'est pas figée, elle vit à l'intérieur d'un solo, retravaillée de chorus en chorus, altérée par la sourdine Harmon, puis par l'amplification et les déformations auxquelles la soumet la pédale wah-wah, reflet aussi de son état de santé toujours très fluctuant. Peu de musiciens ont eu une telle conscience de leur son... et de l'art du silence. C'est que partant d'une technique limitée à ses débuts, face au virtuose Charlie Parker qui l'engage dans son orchestre par goût du contraste, il comprend très vite quel parti tirer de son manque de virtuosité au profit d'une gestion de l'espace, de

•••••



l'aménagement de la phrase, de ses respirations et de l'écoute qu'il accorde à son orchestre. L'efficacité de sa musique tient à ce sens de l'économie. La virtuosité est possible, mais pas obligée.

Miles Davis aura été encore **l'une des plus belles incarnations du blues** dont, pourtant, il se défia au début de sa carrière, comme toute la bourgeoisie noire de son époque. Il en évite l'idiome jusque sur les grilles du blues lors de ses premiers enregistrements, mais lorsqu'il aura totalement assimilé la modernité harmonique du bebop, il y reviendra pour en extraire l'essence de la plus grande partie de ses improvisations à partir des années 1950. Harmoniquement marqué par Dizzy Gillespie et Thelonious Monk, il aura toujours, jusqu'à la fin, une vision harmonique de ce qu'il veut entendre, donnant des consignes précises à ses pianistes. Mais, après avoir été adepte des complexités bebop, il ira toujours dans le sens de l'épuration, de l'allégement, de l'aération, du naturel, n'hésitant pas à faire taire le pianiste ou à modifier une progression à l'intérieur d'un standard si elle se met en travers de son chemin mélodique et du naturel rythmique qu'il recherche. Car, chez Miles Davis, la mélodie prime, ce qui n'exclut pas l'abstraction pour peu qu'elle « chante ». Quant à son sens rythmique, il fait également modèle à travers une conscience du temps et du placement au profit de laquelle il réunit autour de lui les meilleures sections rythmiques, entretenant des relations très privilégiées avec ses batteurs.

Enfin, tous ses compagnons ont admiré **sa direction d'orchestre**, la maïeutique qu'il était capable d'exercer sur un groupe de musiciens, par l'énigme, l'intrigue, la manipulation et la stratégie de la tension. Constamment entouré d'artistes plus jeunes que lui à partir du milieu des années 1950, on l'a même accusé de vampiriser ses partenaires, allant jusqu'à signer de son nom leurs compositions. S'il fut peu respectueux du droit d'auteur, c'est aussi qu'il était démiurge et visionnaire. Et s'il s'impose en modèle à l'histoire du jazz, c'est moins comme trompettiste que comme homme de théâtre, metteur en scène de ses propres fantasmes. ■

Franck Bergerot

Tutu avant *Tutu*

Les années 1980 : état des lieux[1]

Par Franck Bergerot

Vers 1975, le monde sort d'un cycle de croissance qui s'était accompagné d'un extraordinaire élan politique, social et artistique (mouvements de libération du Tiers Monde et conquête des droits civiques aux États-Unis avec le soutien des jeunes générations contestataires de l'Occident, libération des mœurs, free jazz, rock...). Mais, passée l'explosion de 1968, de même que l'Occident renonce aux utopies qui avaient structuré son histoire, les arts renoncent aux notions d'avant-garde : une attitude de repli qui, en architecture, prend le nom de **post-modernisme.** La musique « savante » renoue avec la tonalité (John Adams) et systématise le principe de répétition (Steve Reich) qu'elle avait remis en cause. De punk en post-punk et de *new wave* en *no wave*, le rock multiplie les réactions à l'épuisement de son énergie initiale et à sa dilution en une *pop music* dont la créativité se porte sur les effets de surproduction. La *soul music*, qui a résisté au disco à travers la violente syncope du funk *slappée* par ses bassistes, s'est approprié elle aussi les nouveaux moyens de production (enregistrement piste par piste, techniques numériques, etc.) et la nouvelle lutherie (synthétiseurs polyphoniques analogiques ou numériques, programmation, boîtes à rythmes, séquenceurs, samplers, etc.).

En marge de la scène noire dominée tout au long des années 1980 par Michael Jackson et Prince, la nouveauté vient du **hip hop** qui a franchi les murs des ghettos à l'ombre desquels il a grandi. Le tandem MC-DJ (rap et platines) bouleverse les techniques de génération sonore et d'enregistrement, mais aussi la notion de patrimoine musical désormais livré, tous genres mêlés, au pillage et au traitement des DJ (*breakbeat* de vieux vinyles sur leurs platines, échantillonnage sur leurs samplers, mise en boucle sur leurs séquenceurs). Mais l'autre phénomène de la décennie est la découverte, sous le label ***world music,*** de la diversité des musiques qui, de par le monde, traditionnelles ou modernes, échappent aux normes occidentales. Elles deviennent l'objet d'exotismes, d'emprunts et d'échanges qui comblent le vide laissé par les avant-gardes. Parallèlement, le lancement en 1983 du *compact disc* est l'occasion, pour les compagnies phonographiques, de rééditer leurs fonds de catalogue.

Ce marché de la réédition permet au jazz de se développer et d'accompagner par le disque le retour sur scène des vétérans comme Dexter Gordon, Chet Baker, Sonny Rollins... Après des années de créativité à marche forcée qui ont conduit le free jazz jusqu'au rejet du contour mélodique, rythmique ou formel, et le jazz-rock à s'épuiser en démonstration technique, les jazzmen reviennent au répertoire des standards incarnés par le Standards Trio de Keith Jarrett. Les Jazz Messengers d'Art Blakey révèlent une génération de « Young Lions » (les trompettistes Wynton Marsalis et Terence Blanchard, les saxophonistes Branford Marsalis et Kenny Garrett, les pianistes James Williams et Mulgrew Miller...). Noirs dans leur majorité, ils pratiquent un **néo-bop** qui doit tant au hard bop des années 1950 qu'au John Coltrane de *Giant Steps* (1959), à son quartette (1961-1965) ou au Second Quintette de Miles Davis. Courtisés par les compagnies

1. P. 23-24.

phonographiques, ces Young Lions suscitent le réveil du label Blue Note. Dès 1981, Columbia signe leur chef de file, Wynton Marsalis, qui se fera progressivement l'avocat d'un jazz néoclassique.

Qu'ils soient noirs ou blancs, les jeunes musiciens se sont formés dans les mêmes écoles (Berklee College, Manhattan School, etc.) et avec les mêmes manuels qui, par l'étude efficace et accélérée des œuvres du passé, les font accéder à une maîtrise sans précédent. Mais alors que le néo-bop pratiqué par les Noirs repose en priorité sur la musique afro-américaine des années 1950 avec laquelle ils ont grandi, les Blancs, dépourvus de préoccupations identitaires, privilégient l'héritage des années 1960-1970 : l'improvisation interactive du trio de Bill Evans, la « liberté contrôlée » du Second Quintette de Miles et des formations de Keith Jarrett, l'abstraction de Coltrane ou l'iconoclasme d'Ornette Coleman. La transition passe par les saxophonistes Dave Liebman ou Joe Lovano, mais aussi par trois guitaristes, John Abercrombie, Pat Metheny et John Scofield, qui dans la dernière moitié des années 1970 ont pris leur distance avec les excès du jazz-rock.

L'instrumentiste le plus imité des années 1980, pour son contrôle de l'instrument, du timbre et du langage improvisé est le saxophoniste Michael Brecker, qui partage le vocabulaire de Lovano et Liebman. Au début de la décennie, habitué des studios de la pop, avec son frère Randy au sein des Brecker Brothers et au sein du groupe Steps Ahead, il se prête à une musique plus électrique et plus formatée sous l'influence pop, soul et funk. Plutôt libertaire sur l'album *Song X* cosigné avec Ornette Coleman, dans ses trios et son quintette, Pat Metheny se montre lui-même plus pop dans son Pat Metheny Group. Le terme de **fusion** a remplacé celui de jazz-rock mais désigne des tendances très diverses du *smooth* jazz des disques de David Sanborn au jazz électrique adopté par les anciens de chez Miles Davis (les saxophonistes Bill Evans et Bob Berg, les guitaristes Mike Stern et John Scofield). Les fondateurs du jazz-rock sont toujours actifs. John McLaughlin hésite entre un jazz acoustique (avec les guitaristes Paco de Lucia et Al Di Meola), semi-acoustique (avec le percussionniste indien Trilok Gurtu) et des formules électriques. Outre son trio acoustique et très libre, Chick Corea alterne Elektrik et Akoustik Bands. En 1986, Joe Zawinul et Wayne Shorter dissolvent le plus vieil orchestre de jazz-rock, Weather Report, dont l'influence reste prégnante.

Le **free jazz** se disperse. À la fin des années 1970, tandis qu'Archie Shepp rejoue les standards, la « Loft Generation » new-yorkaise revient à des contours mélodiques et rythmiques plus lisibles, des formes plus structurées et des climats parfois plus apaisés (Sam Rivers). Funk et électrifié, le Prime Time Orchestra d'Ornette Coleman inaugure des échanges entre genres jusque-là étanches. Ce *free* funk (ou *harmolodic* funk, du nom du système harmonique d'Ornette Coleman) est repris par les membres fondateurs du Prime Time, James Blood Ulmer, Ronald Shannon Jackson, Jamaaladeen Tacuma, mais aussi par Joseph Bowie et son Defunkt.

À l'écoute de tout ce qui échappe aux normes, du rock *no wave* ou *noisy* au *free* en passant par ce funk alternatif, une **avant-garde blanche new-yorkaise dite « *downtown* »** voit le jour, animée par le saxophoniste John Zorn, le bassiste et producteur Bill Laswell et le guitariste Fred Frith. Bill Laswell peut tout aussi bien se livrer à des expériences *hardcore* confidentielles ou produire le célèbre *Future Shock* d'Herbie Hancock (1983) qui préfigure les hybridations entre jazz, rap, *dance music* et techno. Au milieu des années 1980, les recherches formelles du saxophoniste Tim Berne, durablement influentes sur les relations entre improvisation et écriture, trouvent leur pendant dans la communauté noire avec les recherches rythmiques de Steve Coleman autour des notions de groove et de clave, qui réunissent un temps sous le nom de M'Base des musiciens aussi divers que Cassandra Wilson, Graham Haynes ou Greg Osby.

Il faudrait encore évoquer l'ascension d'un jazz européen d'une égale diversité et qui conduira à se demander, au début du XXIe siècle, si la créativité du jazz n'a pas changé de continent. Mais c'est ouvrir là un tout autre chapitre...

Les prémices de *Tutu*

Pour Miles, 1985 est l'année de la rupture avec le label Columbia après trois décennies de collaboration[2]. Les conditions dans lesquelles le trompettiste signe avec Warner sont essentielles pour bien comprendre le contexte de la création de « Tutu », première œuvre qu'il donnera à ses nouveaux producteurs. Si Miles lui-même n'a jamais vraiment révélé les dessous de l'histoire, c'est probablement en raison de causes multiples et additionnées. Le différend aurait d'abord été alimenté par le tout dernier album, *Aura* (sorte d'hommage rendu à Davis par le trompettiste danois Palle Mikkelborg), que Columbia mettra quatre ans à publier – il ne sortira qu'en 1989, bien après *Tutu*. Est évoquée aussi une somme d'argent demandée en vain par Miles à Columbia à l'occasion d'un remix digital d'*Aura*. La rivalité entre Miles Davis et le jeune prodige de la trompette recruté par le label, Wynton Marsalis[3], est l'une des autres pistes, à l'origine de quelques anecdotes pourtant peu significatives. Le changement de manager semble avoir été plus décisif. David Franklin, engagé cette année-là, aurait convaincu Miles, en même temps que de signer avec Warner, d'abandonner la moitié des droits d'édition de ses propres compositions entre les mains de Warner Chappell Music (filiale d'édition musicale du label) contre le versement d'une somme suffisamment importante pour régler ses difficultés financières du moment. Sans que l'on puisse affirmer dans quelle mesure le musicien avait pris ou non pleinement conscience des termes de ce contrat, Miles s'en est rapidement montré mécontent. Il aurait même tenté, en vain, de revenir chez Columbia un an plus tard[4].
Une fois ce contrat signé, en tout cas, Davis était moins soucieux que jamais de mettre ses propres compositions dans ses albums, ne voulant pas que ses nouveaux employeurs en tirent un profit excessif ou ne les exploitent. Il allait faire une entière confiance aux autres pour fournir du nouveau matériau musical pour le studio, attitude qui déclenchera – rien de moins – le processus conduisant à *Tutu* et à son succès planétaire.
Ceci étant, faut-il le rappeler, Miles Davis n'a jamais été véritablement un grand compositeur, au sens traditionnel d'un auteur de thèmes. Pour Dave Liebman, l'un de ses saxophonistes, « il était un arrangeur au sens du théâtre, une sorte de directeur musical[5] ». Pourtant, même appuyée sur le talent des autres, l'écriture de Miles Davis avait toujours alimenté ses grandes périodes créatrices : ceci allait prendre fin à compter de sa nouvelle association avec Warner.
Chez Warner, au-delà de l'opération de communication que l'on imagine, que faire d'un géant du jazz tel que Miles Davis ? C'est à Tommy LiPuma, alors responsable du département jazz de la compagnie, qu'a été confiée cette lourde responsabilité. Celui qui avait produit des pointures telles que George Benson, Al Jarreau, David Sanborn ou Randy Crawford, et récolté plusieurs Grammy Awards[6], avait quelques qualités pour la remplir, malgré ses craintes initiales. « J'avais quelques trépidations au début car j'avais entendu des histoires horribles sur la façon dont il se comportait avec les gens. Mais en même temps c'était quelqu'un que j'avais écouté toute ma vie. *Birth of the Cool* avait modifié ma façon d'écouter la musique[7]. » Le rôle de LiPuma n'a cessé en fait de grandir dans le projet, à partir d'une position initiale plutôt en retrait. L'idée de départ fut de laisser Miles choisir la direction pour ce premier album.
Fin septembre 1985 fut organisée à Los Angeles une série de séances en studio avec le groupe régulier comprenant, entre autres, Bob Berg (sax), Mike Stern (g) et Robert Irving III (claviers). Miles aurait décidé de ne pas poursuivre dans cette voie, celle d'un funk énergique mais trop proche de son récent *You're Under Arrest*. Bien qu'on l'ignore, des pressions du nouveau producteur pour emprunter une autre direction, à la fois nouvelle et moins rugueuse, ne sont pas à exclure. Davis se tourne vers le guitariste Randy Hall, déjà présent à ses côtés lors de son comeback de 1980, notamment pour l'enregistrement de *The Man with the Horn*. Celui-ci travaille avec le claviériste et programmateur de synthétiseurs Adam Holzman, alors en pleine phase d'exploitation des nouvelles possibilités du système MIDI[8] et Zane Giles, producteur et multi-instrumentiste. En octobre 1985, une première session réunit

2. Sa toute première séance pour Columbia date du 27 octobre 1955, à l'époque de son premier quintette avec John Coltrane.
3. Né en 1961, virtuose classique autant que jazzman surdoué, Wynton Marsalis débute sa carrière enregistrée en 1982 avec un album éponyme.
4. George Cole, *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*, The University of Michigan Press, 2005, p. 202.
5. Cité par Tingen, *op. cit.*, p. 229.
6. Depuis 1958, ces récompenses, analogues aux victoires de la musique, sont décernées chaque année aux meilleurs artistes ou techniciens, en matière de musique, par la National Academy of Arts and Sciences.
7. Cité par Cole, *op. cit.*, p. 202.
8. Créée en 1982, la norme MIDI (pour « Musical Instrument Digital Interface ») permet de relier et faire communiquer entre eux des instruments de musique électronique, ordinateurs, séquenceurs, boîtes à rythmes, etc.

ces musiciens à Los Angeles autour d'une chanson intitulée « Rubber Band », l'effectif étant complété par Mike Stern, Steve Reid (perc) et Vince Wilburn (d). Une douzaine de morceaux sont enregistrés, couvrant des styles assez divers mais qui n'auront pas de suite, sinon quelques reprises scéniques par le groupe régulier : « Rubberband », « Wrinkle », « Carnival Time »... Ils témoignent surtout du caractère exploratoire du travail de Miles Davis à ce moment précis.

Il semble que LiPuma n'ait pas particulièrement apprécié le résultat : l'album qui aurait pu s'appeler *Rubberband* ne verra jamais le jour. À travers Adam Holzman, ces séances confirment la fascination de Davis pour les synthétiseurs qui commencent à sonner vraiment très bien en 1985. D'ailleurs, le trompettiste emmène immédiatement Holzman avec lui pour une tournée européenne. Au retour, le travail reprend, et la quête de collaborateurs et de matériaux s'intensifie. Paul Buckmaster, compositeur et arrangeur anglais qui avait collaboré sur l'album *On the Corner* (1972), ou encore Bill Laswell, bassiste et ancien partenaire d'Herbie Hancock sont sollicités sans véritable suite, de même que le claviériste Steve Porcaro (l'un des co-auteurs de « Human Nature » de Michael Jackson, repris sur un précédent album de Miles). Mais l'attention de tous a été retenue par l'esquisse de collaboration entre Miles et le chanteur Prince, lesquels se vouaient une admiration franche et mutuelle. Cette collaboration entre l'auteur de *Purple Rain* aux trois Grammys et la légende du jazz apparaissait d'autant plus inéluctable, qu'ils étaient désormais sur le même label. Suite à un coup de téléphone entre les deux hommes, Prince a envoyé à Miles la bande de « Can I Play With U? », chanson spécialement composée pour lui et destinée à s'intégrer au futur album *Rubberband* alors en chantier. Miles et Adam Holzman y ont ajouté leurs parties, mais à ce moment (fin février 1986), c'est Marcus Miller qui avait pris en main les destinées du futur album de Miles. Quand Prince entendit les bandes confectionnées par Miller, il considéra que sa chanson ne pourrait s'intégrer au style de l'ensemble et la retira du programme[9]. Repoussée à plus tard, la véritable rencontre entre les deux hommes n'aura jamais lieu, en dehors de réunions ponctuelles. Mais celui qui a véritablement posé la première pierre de *Tutu* s'appelle George Duke. Ce claviériste devenu arrangeur et producteur connaissait

Warner Bros. Records, le jazz et les années 1980

Filiale du grand groupe de production de cinéma et de télévision datant de 1923, la société Warner Bros. Records a été créée en 1958 par l'un des quatre fondateurs, Jack Warner.

L'objectif était d'asseoir l'indépendance du groupe dans le secteur de la musique enregistrée et d'acquérir une position dominante dans ce secteur commercial – ce qui passera notamment par le rachat de catalogues prestigieux comme Atlantic Records (Ray Charles). Parmi les plus grands succès commerciaux des années 1980, appelées aussi la *golden decade*, figurent Christopher Cross, Paul Simon, Eric Clapton, Prince et Madonna : les albums *Purple Rain* et *Like A Virgin*, sortis par ces deux derniers artistes en 1984, se vendront chacun à plus de vingt millions d'exemplaires.

Si le jazz parvient à conserver une place modeste dans l'activité d'une multinationale de cette envergure, ce ne peut être qu'à travers des artistes au potentiel musical *et* commercial hors du commun dans l'histoire de cette musique : parmi ceux qui « signent » chez Warner durant les années 1970 et 1980 : Herbie Hancock, David Sanborn, George Benson, Bill Evans, Al Jarreau, Chick Corea, Jaco Pastorius, John McLaughlin et bien sûr, dès 1983, Marcus Miller lui-même. Aujourd'hui, le label possède à son catalogue des jazzmen comme Joshua Redman, Brad Mehldau ou Mark Turner.

En 1986, le producteur Tommy LiPuma et la Warner ont réalisé un véritable « coup » en obtenant, pour la première fois, la signature exclusive d'une véritable légende vivante du jazz. Et plus encore, en parvenant à renouveler à la fois sa musique et son image de star planétaire. ■

9. Marcus Miller, selon George Cole, avait pourtant conçu l'une des pièces du programme, « Full Nelson », comme une passerelle stylistique entre ses propres compositions et celles de Prince (Nelson est d'ailleurs le prénom du chanteur, même si le titre fait également référence à Nelson Mandela ainsi qu'à la composition très ancienne de Miles, « Half Nelson »).

Davis depuis les années 1970 et ses collaborations avec Cannonball Adderley et Frank Zappa. Quand Miles l'appela fin 1985 pour lui demander, à son tour, d'écrire quelque chose pour lui, Duke pensa d'abord à un canular, puis finit par lui proposer trois pistes réalisées à l'aide d'un Synclavier. Miles lui avait demandé quelque chose influencé par Irakere[10]. L'une des pièces proposées, « Backyard Ritual », est d'inspiration rhythm and blues. Miles aima immédiatement la façon dont sonnait, grâce aux machines, ce qui était pourtant conçu au départ comme une simple démo : à la grande surprise de Duke, il ne voudra pas le réenregistrer *live*, mais simplement y ajouter plusieurs parties (allant jusqu'à conserver le sample de saxophone !).

Parfaitement conscient du processus de tâtonnement en cours chez Miles, Tommy LiPuma prend alors une responsabilité grandissante dans les opérations. C'est lui qui fait le tri dans les propositions reçues (ne conservant au départ que « Can I Play With U? » et « Backyard Ritual »); c'est lui qui supervise le travail sur ces bandes en février 1986; c'est encore lui qui reçoit à ce moment l'appel de Marcus Miller proposant ses services. La véritable histoire de *Tutu* peut alors commencer. Mais c'est bien à l'écoute de « Backyard Ritual », de George Duke, que Miller, avant même d'en écrire la suite, a réalisé l'intérêt nouveau de Miles pour les synthétiseurs et les boîtes à rythmes. « [« Backyard Ritual »] m'a donné l'idée de la direction qu'il prenait. J'ai su que Miles voulait partir dans un truc plus moderne, et ça c'était cool[11]. »

Marcus, Miles : les étapes d'une collaboration

Après son départ du groupe de Miles Davis quelques années plus tôt, Marcus Miller (▶ voir encadré, p. 29) est devenu plus qu'un « super bassiste » : un multi-instrumentiste talentueux, un compositeur, arrangeur et producteur[12] capable de travailler avec des artistes et dans des styles très différents. Il a également appris les techniques de l'enregistrement comme du mixage. C'est ainsi qu'il va pouvoir devenir le principal artisan de *Tutu*, intervenant à tous les niveaux de l'élaboration de l'album. Son investissement dans le projet s'est fait de façon graduelle, ce qui de son aveu même[13] a simplifié les choses : il n'a pas été question de lui confier immédiatement l'ensemble du projet de façon exclusive, ce qui l'aurait sans doute et à juste titre terrorisé. Quand LiPuma lui demande d'écrire de la musique pour le prochain album de Miles, il est persuadé que sa contribution n'en sera qu'une parmi d'autres. Après avoir entendu « Backyard Ritual », la pièce de George Duke qui sert de point de départ, Marcus décide rapidement de montrer à Miles ce qu'il est capable de faire, à son tour, avec les machines et les batteries électroniques qui n'ont plus de secret pour lui... Il se met au travail et compose trois premiers titres : « Tutu », « Portia » et « Splatch ». Afin de pouvoir faire entendre un résultat sonore le plus complet possible, il enregistre des démos avec ses synthétiseurs et boîtes à rythmes en y superposant des instruments qu'il joue lui-même (guitare basse et clarinette basse dans un premier temps). Il fait appel, pour la programmation des synthétiseurs, à l'un de ses amis claviériste et spécialiste en la matière, Jason Miles. C'est lui qui, depuis leur rencontre en 1979, l'a initié aux ressources des synthétiseurs ainsi qu'au système MIDI en plein essor depuis 1983. Plutôt que d'envoyer les bandes, LiPuma propose à Miller de les apporter lui-même à Los Angeles, où sont prévues les séances d'enregistrement, afin de leur faire entendre le résultat. À l'arrivée, pas de Miles. Le producteur, lui, est séduit d'emblée : « C'est super. On y va[14]. » Mais il se passe au moins deux jours entre le moment où Miller reçoit ce feu vert et celui où il rencontre Miles, avec l'appréhension que l'on imagine quant à sa réaction face à la musique. Mais après avoir entendu les bandes, le trompettiste dit simplement, comme en écho à LiPuma : « C'est super. Continue. Bye. » Et quitte le studio[15].

Miller avait conçu ses démos comme des maquettes destinées à être réenregistrées par un groupe en chair et en os, n'espérant rien d'autre que de pouvoir, peut-être, y occuper le poste de bassiste. Il avait prévu jusqu'aux parties de trompette de Miles à certains endroits, les enregistrant au moyen d'échantillons[16]. Mais très vite il a été

10. Groupe cubain fondé par le pianiste Chucho Valdés en 1973, mêlant répertoire traditionnel cubain, jazz, salsa, musique classique, rock…

11. Bill Milkowski, « *Marcus Miller: Miles's Man in the Studio* », *Down Beat*, février 1987, p. 21 (traduction de l'auteur).

12. Le producteur est le responsable d'un enregistrement : celui qui supervise les aspects techniques, organisationnels, financiers et parfois même artistiques. Il peut faire partie du label (c'est le cas de Tommy LiPuma chez Warner) ou travailler à son propre compte. De nombreux musiciens produisent ou coproduisent leurs propres albums ou ceux d'autres musiciens. C'est ainsi que Marcus Miller est à la fois crédité comme compositeur, arrangeur et coproducteur (avec Tommy LiPuma) de *Tutu*.

13. Cole, *op. cit.*, p. 237.

14. Cole, *op. cit.*, p. 239.

15. Cole, *op. cit.*, p. 244.

16. Miller raconte cette anecdote savoureuse : « Il se trouve que Jason Miles […] avait un sample de Miles donc on l'a utilisé [sur la démo de « Tutu »]. J'avais joué le solo au clavier, pensant que je sonnais vraiment comme Miles. Après lui avoir joué, j'ai attendu sa réaction. Il a écouté un moment, puis s'est tourné vers moi en disant "C'est qui, là, à la trompette ? Il sonne comme Nat Adderley [un trompettiste de hard bop]". » in Ted Drozdowski, « *Doin' the Rat Dance* », *Musician*, 127, 1989, cité par Ian Carr, *Miles Davis, the Definitive Biography*, Harper Collins, 1999, p. 450.

clair qu'il n'y aurait aucun groupe dans le studio. Selon LiPuma, seul à l'origine de cette décision, c'est la piste enregistrée par George Duke qui lui a donné l'idée de procéder ainsi : conserver les bandes faites en *re-recording* et simplement enlever les parties prévues pour la trompette, afin que Miles puisse venir « s'ajouter », en quelque sorte. C'est ainsi qu'allait commencer l'une des collaborations les plus improbables et fructueuses de la carrière de Miles, et assurément la plus extraordinaire de toute celle de Marcus Miller. Il allait prendre en charge progressivement le reste de l'album et créer des structures orchestrales sur bande comportant des passages écrits pour Miles, et des espaces prévus pour qu'il improvise. D'une certaine façon, comme cela a été beaucoup souligné, Miller prenait le rôle qui avait été plusieurs fois celui de Gil Evans auparavant, produisant des environnements musicaux parfaitement adaptés au trompettiste. Là où c'était nécessaire, Miller pouvait aussi jouer d'autres instruments pour compléter la texture orchestrale.

L'enregistrement a débuté dans la foulée à Los Angeles, directement à partir des bandes de Miller. Ce dernier voulait travailler de nouveau avec Jason Miles, ce qui lui fut refusé pour des questions de budget. En revanche, Miles suggéra de travailler avec le claviériste Adam Holzman : les trois pièces furent donc enregistrées avec Miller, Holzman et LiPuma (toujours présent dans le studio) en trois ou quatre jours du début de février 1986, avec quelques synthétiseurs et une boîte à rythmes Linn 9000. Holzman a décrit le travail commun avec Marcus Miller :

> « Marcus et moi fîmes les programmations de synthés, et j'ai aussi joué un solo sur "Splatch", pour apporter un peu de la sensation du groupe *live* sur l'enregistrement. Ces premiers jours étaient fous parce que Tommy et Marcus étaient là pour guider le navire, et il y avait un *buzz* créatif à être là à travailler sur quelque chose d'excellent et d'unique. C'était un projet spécial, avec un nouveau son, et c'était un moment très chargé et très fort[17]. »

Beaucoup a été écrit, notamment par Miles lui-même ou par ses anciens partenaires, sur cette décision de ne pas utiliser le groupe dans le studio. Paul Tingen estime difficile de croire entièrement les propos du trompettiste, vantant dans son autobiographie les mérites et les avantages du *re-recording* et des nouvelles technologies par rapport aux musiciens, toujours susceptibles de causer des ennuis ou de ne pas se sentir bien tel ou tel jour... Le biographe pense que Miles a préféré se plier à la façon de faire de LiPuma, lequel a tout de suite perçu la direction dans laquelle il pouvait engager le « nouveau Miles ».

De son côté, Miller s'est très rapidement accommodé de la situation :

> « Je suis certain que Tommy a tout de suite compris quand je lui ai joué ma démo de "Tutu" qu'il pourrait faire passer ça à la radio, en faire un hit [...]. Tommy ne m'a poussé dans aucune direction. Il m'a laissé faire mon truc. Il a suggéré des choses, mais jamais d'aplanir la musique, de la faire disparaître. Je dirais plutôt qu'il aimait simplement ce qu'on faisait[18]. »

À George Cole, il dit même :

> « J'ai été surpris pendant une ou deux minutes seulement [...]. Des gens comme moi ont grandi avec Stevie Wonder jouant lui-même tous les instruments sur certains de ses grands enregistrements des années 1970. Je suis aussi passé par Prince qui faisait exactement la même chose. Cette technologie du *re-recording* permet de créer la musique différemment[19]. »

Quant à Miles, tout laisse à penser qu'il n'a simplement pas été associé au choix de ce mode de travail, qui s'est imposé à lui comme un *fait accompli* (en français dans le texte de Cole). D'ailleurs, au moment où il a découvert les bandes de Miller, ce dernier était déjà en plein travail sur les trois premières pistes. Ce qui semble certain, en revanche, c'est que Miles a tout de suite aimé ce qu'il a entendu et a aussitôt accordé sa confiance à son ancien bassiste[20]. Son investissement personnel dans le processus, minimal au début, a été *crescendo*. Au départ, il se contentait de jouer ce que Miller avait prévu, lui demandant même de lui indiquer tout ce qu'il devait faire et quand il devait jouer.

> « "Portia" fut une première prise. Je lui montrai la mélodie sur un sax soprano que j'avais, pour qu'il puisse faire le lien avec un autre instrument

17. Holzman cité par Tingen, *op. cit.*, p. 232.
18. Marcus Miller cité par Tingen, *op. cit.*, p. 233.
19. Marcus Miller cité par Cole, *op. cit.*, p. 240.
20. Cole, *op. cit.*, p. 242.

Marcus Miller

Né William Henry Marcus Miller Junior, le 14 juin 1959 à Brooklyn (New York), il grandit dans une famille de musiciens : son père William Miller est organiste et chef de chœur et l'un de ses cousins n'est autre que le pianiste de jazz Wynton Kelly, partenaire de… Miles Davis entre 1959 et 1963. Fin musicien dès l'âge de treize ans, il découvre le jazz deux ans plus tard et ajoute la pratique de la basse à celle de la clarinette. Il tourne avec le batteur Lenny White, compose pour la flûtiste Bobbi Humphrey ou le pianiste Lonnie Liston Smith, devient un *sideman* et arrangeur recherché dans les studios : David Sanborn, Roberta Flack, Aretha Franklin, Grover Washington Jr… Quand sort son premier album sous son nom, *Suddenly*, en 1983, Miller est déjà riche, à 24 ans, de nombreuses expériences. Mais surtout il a fait partie, pendant les deux années précédentes du groupe régulier de Miles Davis à l'occasion du grand retour du trompettiste sur la scène musicale (*The Man with the Horn*, *We Want Miles*). Trois ans plus tard, l'aventure reprendra comme on le sait avec *Tutu*, avant *Siesta* (1987) et *Amandla* (1989). À partir des années 1990, auréolé (sans doute à vie) de la gloire acquise avec *Tutu*, Marcus Miller entreprend une véritable carrière sous son propre nom, continuant de pratiquer une forme de métissage entre jazz, funk et musiques populaires, jamaïcaines ou brésiliennes, par exemple, rattachées de près ou de loin aux traditions afro-américaines. En témoignent la série d'albums parue entre *The Sun Don't Lie* (1993) et *Renaissance* (2012), ce dernier réunissant le groupe de jeunes musiciens avec lesquels il a formé, l'année précédente… *Tutu Revisited*.

Marqué très tôt par le jazz et la soul (d'Aretha Franklin à Stevie Wonder), Marcus Miller s'est surtout construit dans les résonances électriques et les gestes rythmiques du jazz-rock. Ses deux phares à la basse sont Stanley Clarke et le grand Jaco Pastorius, dont il aura bien du mal à se dégager de la tutelle (voire de l'imitation à ses débuts, selon la critique). Le bassiste Miller est tout de même reconnu comme l'un des principaux représentants de la technique du *slap*, consistant à « gifler » la corde pour la faire claquer sur la touche de l'instrument.

Un simple coup d'œil sur le site officiel de Marcus Miller permet de comprendre quel musicien éclectique et prolifique il est, apparu à divers titres sur plusieurs centaines d'albums en compagnie de musiciens apparentés à tous les courants ou presque de la musique populaire américaine et du jazz. Exemplaire à ce titre, il est également emblématique de la figure du musicien polyvalent – multi-instrumentiste, compositeur, arrangeur et producteur – comme l'industrie musicale américaine a pu en produire à la fin du siècle dernier, à l'image du chanteur Prince, son contemporain qu'il admire. Il faut y ajouter, à partir de *Tutu* précisément, l'apport de Marcus Miller dans l'usage et la maîtrise des nouvelles technologies, tant dans le domaine de l'organologie que dans celui des techniques d'enregistrement. ■

à vent, et ensuite on a commencé à enregistrer. J'étais assis comme ça pendant qu'il jouait, et il m'a attrapé par le col et m'a poussé devant le micro pour jouer la mélodie avec lui. Je n'avais jamais joué de soprano sur un disque avant, et voilà qu'on se retrouvait ensemble sur le même morceau. Il jouait si bien que j'avais peur de me tromper et de ruiner tout ce qu'il faisait. Ce fut l'une des expériences les plus tendues que je ne n'ai jamais eues[21]. »

Le 1er mars, Miles et Holzman superposèrent des pistes au morceau envoyé par Prince, « Can I Play With U? » On se souvient que Prince retira ensuite son morceau en décidant qu'il ne conviendrait pas. LiPuma demanda alors à Miller d'écrire et d'enregistrer plus de matériels pour compléter le projet. De retour à New York entre le 12 et le 25 mars, et de nouveau avec Jason Miles et LiPuma, Miller enregistra trois nouveaux morceaux intitulés « Tomaas » (surnom donné à LiPuma par Miles), « Dont' Lose Your Mind » et « Full Nelson ». Le titre de cette pièce, conçue comme un pont stylistique entre la musique de Prince et ce que Miller avait déjà composé, est un

21. Carr, *op. cit.*, p. 451 et suivantes.

triple clin d'œil à Nelson Mandela, à Prince (dont le nom de famille est Nelson) et à la composition « Half Nelson » de Miles, enregistrée pour la première fois avec Charlie Parker en 1947. Mais LiPuma était aussi à la recherche d'une *cover*, c'est-à-dire une chanson pop à reprendre (ainsi que Miles l'avait si bien réussi avec le « Time After Time » de Cindy Lauper, dans *You're Under Arrest*). Parmi la quantité de disques qu'il avait donnée au trompettiste, ce dernier a choisi « Perfect Way » du groupe Scritti Politti[22]. Quelques musiciens additionnels vinrent compléter les séances de New York : le batteur Omar Hakim sur « Tomaas », le claviériste Bernard Wright sur « Tomaas » et « Don't Lose Your Mind » et Michal Urbaniak au violon électrique solo sur cette dernière pièce. Il semble que Miles était alors de plus en plus investi dans la création de la musique. Miller indique qu'il lui avait donné une bande avec une mélodie qu'il avait jouée sur un clavier, qui fut la base de « Tomaas » et la raison pour laquelle le morceau est crédité aux deux musiciens. « Il me dit aussi, sur ce titre : "Je n'aime pas le piano, trouve quelque chose d'autre." Il était encore Miles, vous savez, il voulait s'assurer que tout ça c'était bien lui[23]. »

Tutu sortit au printemps de 1986. Comme l'a écrit Tingen, la nouvelle direction prise par la musique, la place qu'elle donnait aux machines électroniques et naturellement la répartition inédite des rôles ont immédiatement nourri la critique selon laquelle il s'agissait d'un album solo de Marcus Miller, qui n'en aurait pas le nom. C'est l'une des questions, parmi d'autres, de l'analyse qui occupe notre troisième partie.

Tutu : le nom de l'album

Selon plusieurs sources[24], le premier album de Miles pour Warner aurait dû s'appeler *Perfect Way*, du nom de la reprise de Scritti Politti inscrite au programme. Mais c'est finalement le nom de la première pièce composée par Marcus Miller qui s'est imposé pour l'album, là encore à l'initiative du producteur :

> « Miles et Marcus cherchaient des titres pour les morceaux. Mon point de vue sur les titres d'albums est que plus ils sont courts, mieux c'est. Le titre n'a même pas besoin d'avoir un rapport direct avec la musique. En fin de compte, les journaux ne parlaient que de Desmond Tutu. C'était avant l'installation d'un gouvernement noir en Afrique du Sud, et il se battait pour l'égalité des droits de tous les Sud-Africains. En ce qui concerne le mot *yoruba*, je ne le connaissais même pas à l'époque. *Tutu* touchait juste, et ça a marché pour cette simple raison[25]. »

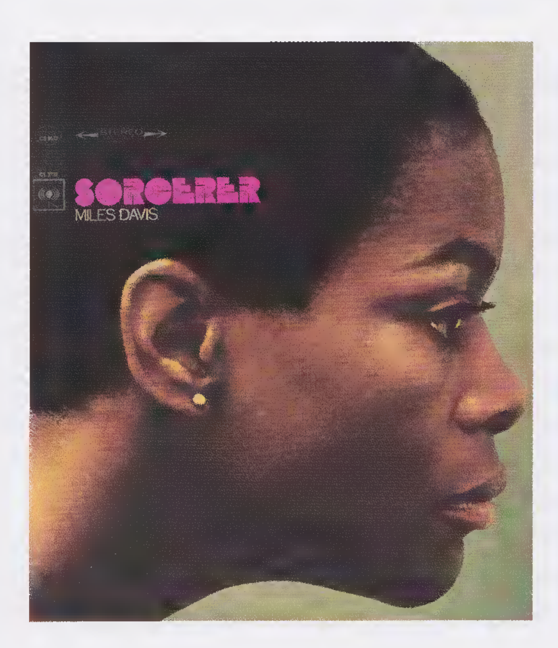
L'allusion au mot « *yoruba* » vient de la chanteuse Cassandra Wilson qui, reprenant « Tutu » sous le titre « Resurrection Blues » dans son album *Traveling Miles*, a précisé que « *tutu* » signifiait aussi « cool » dans cette langue[26]. Mais la résonance politique associée au nom du prix Nobel de la paix et archevêque sud-africain renvoie à la longue expérience de Miles Davis avec le racisme (▶ voir encadré, p. 31). Desmond Tutu aurait même envoyé un message à Miles Davis pour lui signifier son bonheur de le voir ainsi soutenir la cause. Miles en était particulièrement fier, selon Marcus Miller. ■

22. Groupe pop britannique de la mouvance post-punk créé en 1978 par Green Gartside (*Songs to Remember*, 1982).
23. Tingen, *op. cit.*, p. 234.
24. Parmi ces sources, Carr et Cole.
25. LiPuma cité par Cole, *op. cit.*, p. 251.
26. Les Yorubas sont l'une des ethnies les plus représentées en Afrique de l'Ouest et particulièrement au Nigeria.

Miles Davis, de la cause noire à l'Afrique…

La sensibilité de Miles Davis à la question raciale remonte à sa prime jeunesse, lui dont les ancêtres auraient été musiciens au service de propriétaires blancs et dont le grand-père, Miles Dewey Davis, « aurait interdit à ses enfants la pratique de la musique pour leur éviter la fréquentation des bouges, seule place imaginable pour un musicien noir dans l'Amérique blanche[27] ». Si sa mère a pu incarner pour lui une certaine aspiration des Noirs à l'intégration sociale – celle prônée par la National Association for the Advancement of Coloured People (NAACP) par exemple – son père était clairement identifié du côté d'un séparatisme plus radical auquel Miles doit très certainement le sens de la fierté raciale et la colère latente que le musicien laissera exploser en de nombreuses occasions. Celui qui, dès l'âge de treize ans, vendait le *Chicago Defender*, premier journal afro-américain[28], s'est lentement forgé une image de défiance, très éloignée de celle des virtuoses du bebop. S'il est vrai que son attitude scénique a très souvent été commentée et interprétée – bien qu'il s'en soit toujours défendu – comme l'expression d'une distance, voire d'une arrogance dont l'origine serait raciale et politique, ses positions ou ses engagements en la matière s'observent d'une façon plus diffuse.

Parmi les événements ayant contribué à forger son attitude et à façonner son image publique, l'incident mémorable survenu en plein été 1959 devant le Birdland[29] : alors qu'il prend l'air entre deux sets, Miles est pris à partie puis frappé par des policiers avant d'être incarcéré. Très vite libéré et innocenté, il vivra cette affaire de racisme ordinaire avec d'autant plus de force et d'amertume qu'il est conscient de devoir son dénouement rapide à sa notoriété. Il reconnaîtra d'ailleurs, dans son autobiographie, être redevenu amer et cynique alors qu'il commençait à apprécier les changements amorcés dans son pays. Pour autant, ses participations à des concerts de soutien ou de bienfaisance (au profit de l'African Research Foundation en 1961 ou d'organisations œuvrant pour les droits civiques en 1964) ne le distinguent pas particulièrement des nombreux musiciens de jazz de sa génération qui s'y sont prêtés sans nécessairement ni ouvertement souscrire à un programme idéologique ou politique. Durant les années 1960, Miles Davis reste, comme de nombreux musiciens, éloigné des événements politiques mais plus encore du free jazz qui déclenche ses foudres. Il ne cesse pour autant de valoriser la culture noire à travers ses racines musicales (le blues, le rhythm and blues, le funk), ses tenues ou ses coiffures. Il cherche aussi à toucher et séduire le public noir. À partir de *Bitches Brew* (1970), beaucoup de ses pochettes d'albums représentent des hommes et femmes de couleur, voire sont illustrées par la photographie de ses compagnes (Frances Taylor sur *E.S.P.*, Cicely Tyson sur *Sorcerer*…). Quand, en 1970, Miles enregistre *A Tribute to Jack Johnson*, bande originale d'un documentaire consacré au premier champion du monde noir de l'histoire de la boxe (en 1908), il rend un hommage évidemment politique au poids lourd, victime d'une condamnation raciste en 1913. L'identification est d'autant plus forte que le trompettiste pratiquait lui-même la boxe (à l'entraînement uniquement et sans adversaire), sport qu'il considérait comme s'approchant au plus près du jazz.



Dans une interview pour *Jazz Magazine* datant de la sortie de *Tutu*, Davis montre une sensibilité intacte au manque de dignité dont le jazz et les …

27. Bergerot, *We Want Miles*, *op. cit.*, p. 13. Information reprise de Ian Carr.
28. *Ibid.*, p. 14.
29. Célèbre club de jazz sur Broadway Avenue à New York créé en 1948 et baptisé ainsi en l'honneur de Charlie Parker (dit « Bird »).





musiciens noirs ont à souffrir aux États-Unis ; il s'impatiente aussi face aux actions de bienfaisance pour l'Afrique ou la lenteur des processus d'aide face à la désertification. « Quel Africain veut d'un bol de riz merdeux ? Dans une heure, il aura encore faim. Il leur faut de réels besoins pour subvenir eux-mêmes à leurs besoins[30]. »

Afrique réelle ou imaginaire, visitée ou fantasmée, le continent noir est le lieu par excellence où s'exprime la conscience politique des musiciens afro-américains. Dans l'interview citée plus haut, Miles Davis raconte à quel point il était sensible (il n'avait pas encore dix ans) à des événements comme l'agression italienne en Éthiopie au milieu des années 1930, dont lui parlait son père. Malgré l'évidence de la chronologie historique, qui distend à l'extrême les liens supposés entre les traditions musicales africaines et les débuts du jazz à la Nouvelle-Orléans, toute l'histoire de cette musique et de ses musiciens montre combien « le jazz reste hanté par le fantasme de ses origines[31] ». Les nombreuses références faites à l'Afrique, plus qu'un dépaysement par les titres (« Caravan », « Fleurette Africaine », « Liberia », « Dahomey Dance »...), manifestent une forme de réenracinement des musiciens afro-américains, voire – en filigrane des luttes noires contemporaines – l'affirmation contestataire d'une altérité. On connaît l'exemple du batteur et futur fondateur des Jazz Messengers, Art Blakey, lequel a effectué en 1948 un voyage de plus d'un an en Afrique, en particulier au Nigeria d'où il reviendra converti à l'islam sous le nom de Abdullah Ibn Buhaina. Son album *Message from Kenya* de 1954 est l'une des traces explicites et tardives de cette expérience. Différents procédés ont été mis en œuvre dans l'histoire du jazz, pouvant « signifier » musicalement l'Afrique par des moyens variés : expressionisme sonore du *jungle style* des années 1930 chez Duke Ellington, qui a également composé une *Liberian Suite* et une *Togo Brava Suite* ; foisonnement rythmique ou recours aux *ostinatos* chez John Coltrane (*Africa/Brass*, 1961) ; appui sur un *instrumentarium* élargi et sur la vocalité, ou usage de nombreux stéréotypes africains chez les free jazzmen (Don Cherry, Archie Shepp, Art Ensemble of Chicago).

Bien que Miles Davis enregistre dès 1954 la composition « Airegin » (Nigeria à l'envers) de son jeune saxophoniste ténor, Sonny Rollins, le trompettiste ne se distingue pas particulièrement dans ce mouvement général qui tend à faire de l'Afrique un « motif » symbolique fort du jazz des années 1950 et surtout 1960. Certes, on sait que la couleur spécifique à l'album *Kind of Blue* doit beaucoup à la musique du Ballet africain de Guinée qu'il a découvert à la même époque. Miles aurait voulu produire une sorte de tissu sonore complexe, analogue à celui formé par les sanzas[32] et les tambours... Mais quelles que soient la réalité de ses intérêts et la sincérité de ses engagements, force est de rappeler que Miles Davis

30. « Miles : "Tutu" et le reste », propos recueillis par Fara C., *Jazz Magazine*, n° 355, novembre 1986, p. 20.
31. Éloi Ficquet, « La mise en jazz de l'Afrique. Racines et boutures d'une jungle musicale », *Les Temps Modernes*, n° 620-621, août-novembre 2002, p. 441-462.
32. Instrument de percussion africain appelé aussi « piano à pouces ».



n'a jamais posé le pied en terre africaine. Le soutien qu'il apporte à cette période à la cause anti-apartheid se transforme, avec « Tutu », en un hommage délivré à ses héros. Le titre éponyme désigne bien sûr Desmond Tutu, prix Nobel de la paix en 1984 devenu archevêque du Cap en 1986 ; « Full Nelson » est une référence à Nelson Mandela doublée d'un jeu de mots, « Half Nelson » étant l'une des premières compositions signées et enregistrées par Miles. Lequel reste lucide quant à la valeur réelle de sa dédicace : « Dans mon nouveau disque, trois thèmes, composés par Marcus Miller, sont dédiés à la lutte anti-apartheid. Je ne surestime pas la portée politique de l'artiste. Mais le peu qu'on peut offrir, c'est toujours ça. Tant que des exemplaires du disque circuleront, au moins les noms de ceux qui combattent l'apartheid seront dans l'air[33]. » Sorti en 1989, le dernier album studio de Miles Davis prolonge cette préoccupation. Intitulé *Amandla*, cri de ralliement zoulou signifiant « puissance » et utilisé en Afrique du Sud par les opposants au régime d'apartheid, le disque est d'ailleurs conçu, après le succès planétaire rencontré par *Tutu*, sur un modèle de composition identique. La matière musicale en est cependant différente, entièrement placée sous l'influence du groupe de zouk antillais Kassav. Dans ses dessins et peintures – Miles Davis les pratique régulièrement depuis 1982 – abondent les motifs d'inspiration africaine comme masques ou totems. C'est son propre visage qu'il superposera, sur la pochette d'*Amandla*, à une carte stylisée de l'Afrique… ■

33. « Miles : "Tutu" et le reste », article cité, p. 21.

Analyse de *Tutu*

Après une présentation générale des séances et des musiciens, est proposée une analyse musicale des morceaux de *Tutu*. L'analyse détaillée de « Tutu », « Tomaas » et « Portia » a été réalisée et rédigée par Emmanuel Gaultier, auteur de toutes les transcriptions. La procédure retenue pour ces pièces consiste à en traiter successivement le contexte, les timbres, la forme, le rythme, enfin la mélodie et l'harmonie. Cependant, la spécificité de chaque morceau a conduit à en varier les modes de présentation et d'illustration : un tableau synthétique pour la forme de « Tutu », une transcription limitée au thème principal pour « Tomaas », plus étendue dans « Portia », etc. Ces analyses, de même que celles plus succinctes des autres morceaux de l'album ne prendront pleinement sens que par l'écoute parallèle des enregistrements, d'où la précision des minutages indiqués.

Les séances

– 6 février 1986, Los Angeles (Capitol Recording Studios) : « Backyard Ritual »
George Duke (composition et arrangements, claviers, synclavier, samples), Miles Davis (trompette), Marcus Miller (basse), Paulinho DaCosta et Steve Reid (percussion)[1]

– 10 février 1986, même lieu : « Splatch »
Marcus Miller (composition et arrangements, basse, guitare, synthétiseurs, saxophone soprano, batterie), Miles Davis (trompette), Adam Holzman (synthétiseur solo), Paulinho DaCosta et Steve Reid (percussion)

– 11 février 1986, même lieu : « Tutu »
Marcus Miller (composition et arrangements, basse, synthétiseurs, saxophone soprano, batterie), Miles Davis (trompette), Paulinho DaCosta (percussion)[2]

– 13 février 1986, même lieu : « Portia »
Marcus Miller (composition et arrangements, basse, guitare, batterie, synthétiseurs, saxophone soprano), Miles Davis (trompette), Paulinho DaCosta (percussion)

– 12-25 mars 1986, New York (Clinton Recording Studios) : « Tomaas »
Miles Davis (composition, trompette), Marcus Miller (composition et arrangements, basse, guitare, synthétiseurs, saxophone soprano, clarinette basse), Omar Hakim (batterie), Bernard Wright (synthétiseurs)

– Mêmes dates, même lieu : « Don't Lose Your Mind »
Marcus Miller (composition et arrangements, basse, guitare, synthétiseurs, saxophone soprano, clarinette basse, batterie), Miles Davis (trompette), Michal Urbaniak (violon électrique), Bernard Wright (synthétiseurs)

– Mêmes dates, même lieu : « Full Nelson »
Marcus Miller (composition et arrangements, basse, guitare, synthétiseurs, saxophone soprano, batterie), Miles Davis (trompette)

– Mêmes dates, même lieu : « Perfect Way »
Green Gartside, David Gamson (composition), Marcus Miller (arrangements, basse, guitare, synthétiseurs, saxophone soprano, clarinette basse, batterie), Miles Davis (trompette)

Les musiciens

Paulinho DaCosta (1948)

Ce percussionniste brésilien a collaboré avec des musiciens appartenant aux styles les plus

1. C'est par erreur que Steve Reid n'est pas crédité sur la pochette, ce dernier prétendant même jouer l'essentiel des percussions sur ce morceau (Cole, *op. cit.*, p. 235).
2. Seconde erreur : Adam Holzman joue ici quelques parties de synthétiseur, notamment l'interlude central, bien qu'il ne soit pas crédité pour ce morceau sur la pochette (Cole, *op. cit.*, p. 246).

variés. Son nom apparaît sur plus de deux mille disques, ainsi qu'à la télévision et cinéma (*Mission Impossible*, *Saturday Night Fever*, *Indiana Jones*...). Plutôt que les noms des musiciens aux côtés desquels il a joué ou enregistré (parmi lesquels Dizzy Gillespie, Ahmad Jamal, Aretha Franklin, Al Jarreau, Barbra Streisand, David Sanborn, Henri Salvador, Céline Dion, Madonna ou Prince), il serait plus simple de retenir que Paulinho DaCosta a côtoyé à peu près *tous* les musiciens actifs dans le jazz et la musique pop américaine depuis les années 1970. Il existe quatre albums sous son nom dont *Sunrise*, enregistré en 1984 (label Pablo), où l'on retrouve le claviériste George Duke.

George Duke (1946-2013)

Après des débuts plutôt centrés sur le jazz (Dizzy Gillespie, Kenny Dorham...), ce pianiste virtuose se tourne vers le jazz-rock (Jean-Luc Ponty) avant de collaborer avec Frank Zappa à partir de 1970. On le retrouve dès lors en compagnie des plus grandes pointures de la fusion telles que Billy Cobham ou Stanley Clarke, ou encore dans des contextes de musique brésilienne (Flora Purim, Airto Moreira). Au-delà de son goût pour les sons électroniques, son jeu comme ses compositions sont marqués par la percussivité de son phrasé.

Omar Hakim (1959)

Fils d'un tromboniste de jazz (Ellington, Basie...) et fin connaisseur de la tradition, il est engagé en 1980 dans le groupe de fusion Steps Ahead, puis dans le légendaire groupe Weather Report de Joe Zawinul, où il remplace Peter Erskine. Dès cette période, il s'illustre en studio auprès de stars de la pop et du rock (David Bowie, Dire Straits, Sting). C'est sans doute à son ouverture aux batteries électroniques et aux boîtes à rythmes qu'il doit d'avoir été choisi pour jouer sur « Tomaas ».

Adam Holzman (1958)

Intéressé dès son plus jeune âge par le rock et le jazz-rock, il fonde avec le guitariste Ted Hall The Fents, un groupe qui aura une certaine notoriété au début des années 1980. Adam Holzman s'intéresse alors progressivement au jazz par la découverte de Chick Corea ou de Billy Cobham. Claviériste extrêmement demandé en tant que *sideman* sur scène comme en studio (collaborations avec Michel Petrucciani, Grover Washington, Bob Belden parmi tant d'autres), Holzman est resté près de cinq ans dans le groupe de Miles après *Tutu*, y assurant même un rôle de directeur musical.

Steve Reid (1944-2010)

Encore un musicien marqué par l'éclectisme avec ce batteur qui enregistra dès l'âge de seize ans sous la direction du grand arrangeur Quincy Jones. Dans les années 1970, on le rencontre auprès de musiciens hard bop comme Horace Silver ou Freddie Hubbard, et il joue avec le grand orchestre de Sun Ra tout en enregistrant par ailleurs de nombreuses séances pour le label Motown (emblématique de la *soul music*). On le trouve enfin aux côtés de musiciens *free* comme Ornette Coleman, Archie Shepp ou Charles Tyler.

Michal Urbaniak (1943)

Polonais de naissance, Urbaniak est d'abord l'une des figures du jazz européen (notamment avec le pianiste et compositeur Krzysztof Komeda) avant de s'installer aux États-Unis en 1973. Après s'être intéressé aux nouveaux sons électroniques apportés par le jazz-rock (remplaçant à l'occasion le violon par le saxophone), il s'illustrera en mêlant des influences traditionnelles ou folkloriques à une solide culture violonistique à la fois classique et jazz. Avant *Tutu*, il a joué fréquemment avec Marcus Miller et d'autres musiciens de l'album comme Omar Hakim.

Bernard Wright (1963)

D'origine jamaïcaine, le plus jeune des musiciens apparaissant sur l'album a eu ses premiers engagements à l'âge de treize ans avec le batteur de fusion Lenny White. Dès 1981, il signe sur le label GRP pour un premier album sous son nom (*'Nard*) et s'illustre dans un style *funky* et rhythm and blues. En 1985, Marcus Miller coproduit son troisième album, *Mr Wright*.

« Tutu »

Durée : 5 min 15 s

𝅗𝅥 = 70

Tonalité principale : *sol* m

Contexte

Morceau composé et arrangé par Marcus Miller, enregistré le 11 février 1986 à Los Angeles.

Musiciens : Miles Davis (trompette), Marcus Miller (saxophone soprano, basse, batterie, synthétiseurs), Paulinho DaCosta (percussions).

Le morceau qui donne son nom à l'album doit son titre à l'archevêque sud-africain Desmond Tutu, prix Nobel de la paix en 1984 (▶ voir « *Tutu* : le nom de l'album », p. 30).

Timbres

Morceau d'ouverture, « Tutu » donne la couleur de l'ensemble de l'album avec un Marcus Miller véritable démiurge des sons : compositeur, arrangeur, poly-instrumentiste... Le morceau accorde une prédominance aux sonorités synthétiques, qu'elles soient dans l'imitation des instruments acoustiques traditionnels (basse, batterie, trombone...) ou bien dans la recherche de sons originaux (nappes et riffs de synthétiseurs). La batterie est programmée sur une boîte à rythmes devenue légendaire, la « Linn 9000 drum machine », à laquelle viennent s'ajouter des prises additionnelles de caisse claire et de cymbale, rendant l'ensemble plus expressif et vivant, sans compter les colorations diverses de Paulinho DaCosta, le percussionniste de l'album. Marcus Miller pensait au départ que ce morceau serait enregistré par le groupe de Miles et qu'il aurait lui-même joué une autre partie de basse dans l'aigu avec une basse *fretless*. La version finale où Marcus joue tous les instruments conserve cette répartition : une basse dans le grave jouant la ligne principale, doublée au synthé, plus une *fretless* qui « danse au-dessus d'elle ». De nombreux sons additionnels apportent une richesse timbrale originale en demi-teinte (clarinette basse, trombone samplé, sax soprano doublent le thème principal et restent souvent difficiles à percevoir car mixés très faiblement derrière la trompette).

Quelques micro-effets synthétiques ne proposant aucun matériau rythmique ou mélodique viennent agrémenter le paysage sonore ; par exemple à 0:47/0:48 et 2:08/2:09 (sorte de souffle) ou 2:18 (son tournoyant). Le son principal de synthétiseur – présent tout au long du morceau – est produit à partir d'un sample de voix ; on le trouve à la basse, mais aussi dans les *voicings* d'accompagnement et on le reconnaît aisément dans le riff d'accompagnement du solo de Miles à partir de 2:12 ; il contribue de manière importante à l'identité sonore du morceau. Tous ces sons synthétisés émanent d'un Oberheim Xpander et d'un PPG Wave. La sonorité de la trompette de Miles est ici caractérisée par l'emploi de la fameuse sourdine Harmon (▶ voir encadré, p. 49).

Forme[3]

(▶ Voir tableau ci-contre.)

« Tutu » s'appuie sur un format de thème en 12 mesures qui renvoie à la forme du blues (trois phrases de 4 mesures). Ce cadre est donné dès les 12 mesures de l'introduction II.

Marcus Miller construit le morceau à partir de trois variantes :

– thème avec les 4 dernières mesures improvisées (A1) ;

– thème avec les 4 dernières mesures écrites et enrichies harmoniquement (A2) ;

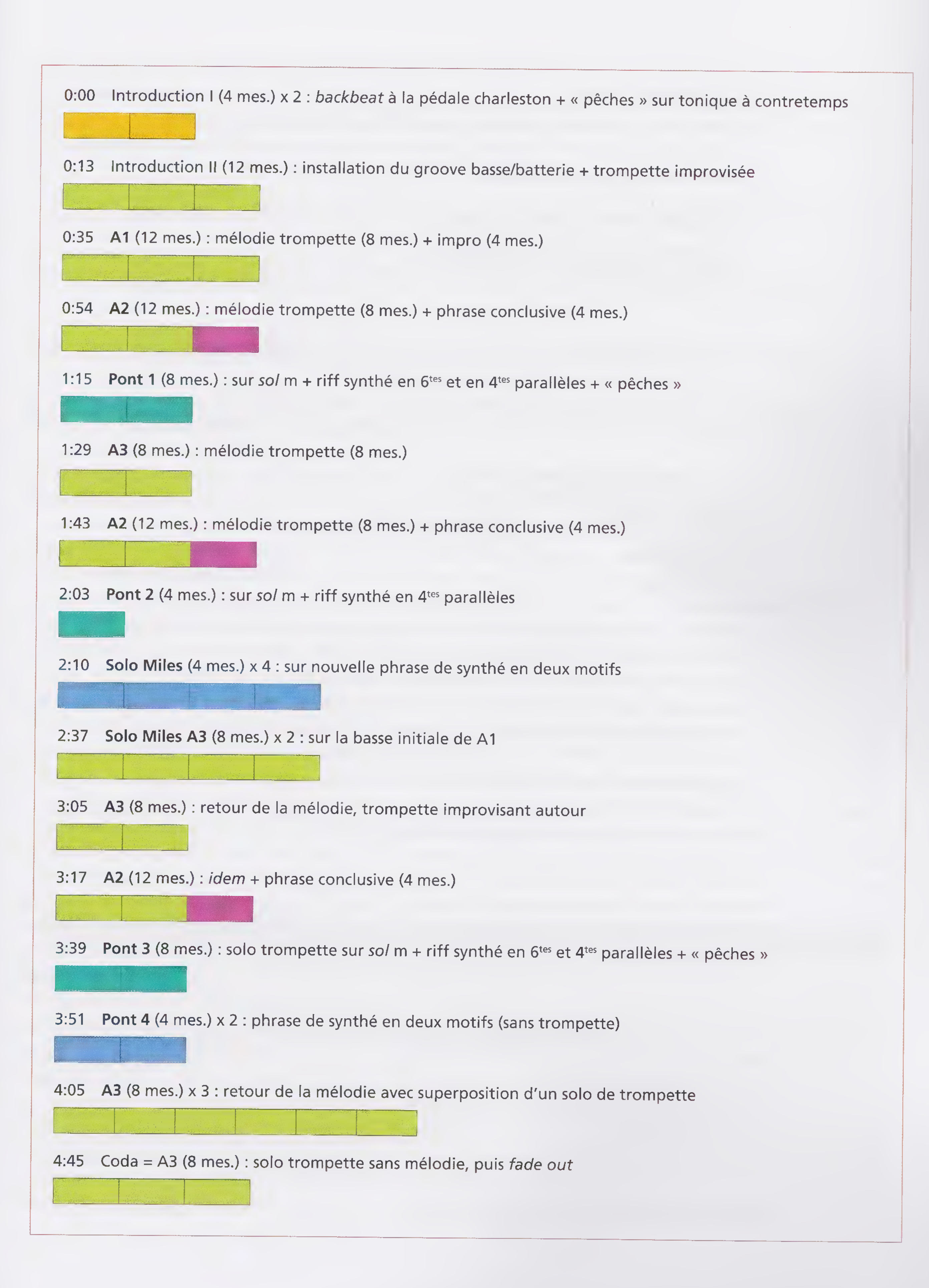
– thème tronqué de ses 4 dernières mesures (A3).

La forme générale du morceau ne laisse pas apparaître une organisation standard mais plutôt une juxtaposition d'épisodes ressemblants (A1, A2, A3) au milieu desquels agissent ponts et solos. L'ensemble offre à la trompette la possibilité de s'exprimer quasiment sans discontinuer de manière improvisée.

Rythme

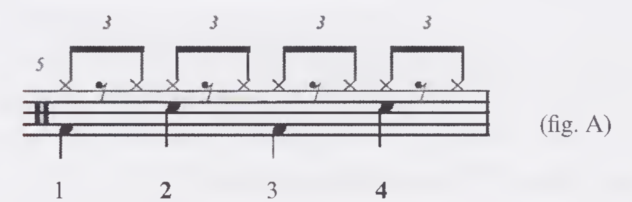
Le titre « Tutu » doit une partie de son succès au groove entraînant de batterie pour lequel Marcus Miller a livré quelques recettes de fabrication. George Cole, dans son ouvrage *The Last Miles*, indique que Marcus voulait utiliser un rythme de la Nouvelle-Orléans que Miles lui avait montré au début des années 1980.

3. Un rectangle représente une durée de 4 mesures.


0:00 Introduction I (4 mes.) x 2 : *backbeat* à la pédale charleston + « pêches » sur tonique à contretemps
0:13 Introduction II (12 mes.) : installation du groove basse/batterie + trompette improvisée
0:35 **A1** (12 mes.) : mélodie trompette (8 mes.) + impro (4 mes.)
0:54 **A2** (12 mes.) : mélodie trompette (8 mes.) + phrase conclusive (4 mes.)
1:15 **Pont 1** (8 mes.) : sur *sol* m + riff synthé en 6tes et en 4tes parallèles + « pêches »
1:29 **A3** (8 mes.) : mélodie trompette (8 mes.)
1:43 **A2** (12 mes.) : mélodie trompette (8 mes.) + phrase conclusive (4 mes.)
2:03 **Pont 2** (4 mes.) : sur *sol* m + riff synthé en 4tes parallèles
2:10 **Solo Miles** (4 mes.) x 4 : sur nouvelle phrase de synthé en deux motifs
2:37 **Solo Miles A3** (8 mes.) x 2 : sur la basse initiale de A1
3:05 **A3** (8 mes.) : retour de la mélodie, trompette improvisant autour
3:17 **A2** (12 mes.) : *idem* + phrase conclusive (4 mes.)
3:39 **Pont 3** (8 mes.) : solo trompette sur *sol* m + riff synthé en 6tes et 4tes parallèles + « pêches »
3:51 **Pont 4** (4 mes.) x 2 : phrase de synthé en deux motifs (sans trompette)
4:05 **A3** (8 mes.) x 3 : retour de la mélodie avec superposition d'un solo de trompette
4:45 Coda = A3 (8 mes.) : solo trompette sans mélodie, puis *fade out*
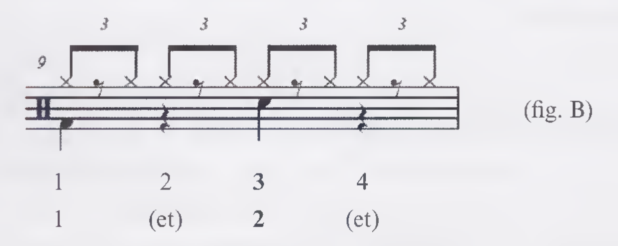
Le *shuffle* de « Tutu »

Le *shuffle* est un rythme d'accompagnement dont la décomposition du temps repose sur le triolet et dont ne sont jouées que la 1re et la 3e croche ; l'accentuation des temps se faisant sur les 2e et 4e temps de la mesure appelés *after beat* ou *backbeat* :



(fig. A)

La basse d'un boogie-woogie est construite sur un rythme de *shuffle*. Un exemple de rythme *shuffle* se trouve dans « My Baby Just Cares for Me » de Nina Simone.
Dans « Tutu », nous sommes en présence d'un *shuffle* particulier nommé « *half time shuffle* ». La décomposition reste la même, mais l'appui se fait entendre uniquement sur le 3e temps :



(fig. B)

Ceci donne l'effet d'une mesure pulsée à 2/2 (à la blanche) au lieu de 4/4 (à la noire) et d'un tempo deux fois plus lent avec par conséquent une décomposition deux fois plus brève (en 6 au lieu d'en 3) ; si la figure A est à 140 à la noire, la figure B est perçue à 70 à la blanche.
Dans « Tutu », on entend très nettement la grosse caisse sur le 1 et la caisse claire sur le 3, les 2 et 4 étant matérialisés par un son sec de hi-hat (cymbale charleston) fermée ce qui donne un puissant groove au morceau, sur lequel la basse vient s'ancrer avec robustesse et souplesse. Cette souplesse du swing se retrouve dans les phrases inimitables de Miles ! ■

Emmanuel Gaultier

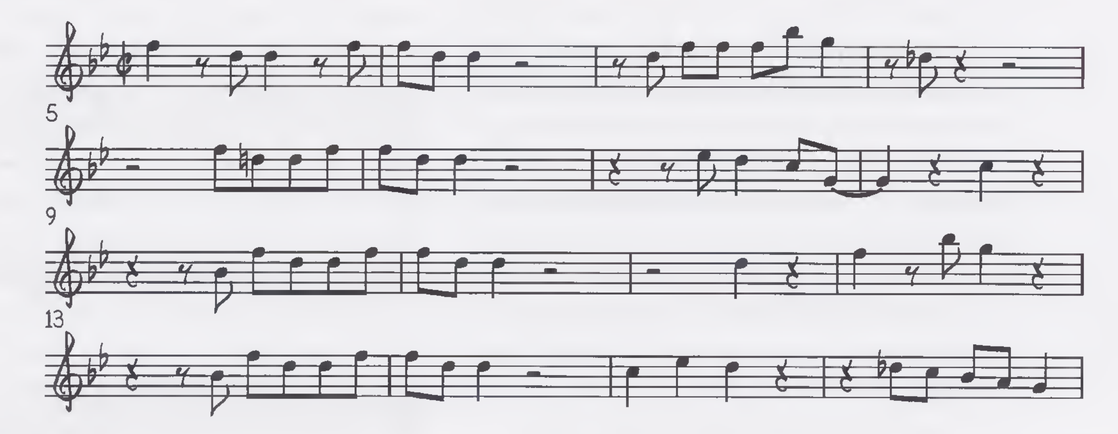
La rythmique de base est de type « *half time shuffle* » (▶ voir encadré ci-dessus) et propose une figure de batterie assez épurée et répétitive mais redoutablement efficace, autour de laquelle la basse de Marcus Miller greffe la figure d'*ostinato* qui donne son groove au morceau. Cette efficacité est obtenue par l'espace qu'induisent les silences, par une économie de notes (3 seulement et sur les degrés forts I et V), ainsi que par la croche anticipée et accentuée en fin de 2e mesure :

𝅗𝅥 = 70

Le systématisme de la partie de batterie est enrichi par une cymbale Ride très résonante provenant elle aussi de la Linn 9000 et plutôt sous-mixée, ce qui produit un effet de halo réverbérant. Cette sonorité particulière contraste également avec la sécheresse des sons de percussions distillés par touches successives et spatialisés entre les canaux gauche et droit de la stéréo. Parmi les effets rythmiques contribuant à l'énergie du morceau on ne peut manquer les *sol* percutants et accentués à contretemps dans l'introduction jusqu'à 0:13, véritables « pêches » de big band, que l'on retrouve à 1:15 seules ou par groupe de trois à 1:22 par exemple.

Un modèle de solo

Le solo à 2:37 : ce solo d'apparence « banale » mérite que l'on s'y arrête, car on est face à la quintessence en 16 mesures de l'art de Miles Davis.



On note tout d'abord l'économie de moyens – qui a toujours été une constante chez le trompettiste – des phrases souvent brèves, l'utilisation de motifs et un art du développement et de la forme remarquables. Un solo emblématique et historique est sans conteste celui joué dans « So What » (*Kind of Blue*, 1959). Dans le solo de « Tutu », Miles utilise de courtes phrases dans lesquelles l'espace offert par les silences est important, tout comme le placement varié des notes par rapport à la pulsation (sur le temps, à contretemps, en syncope) choisi en complémentarité par rapport à la figure obstinée qui forme le socle à la basse. Miles construit l'intégralité de son solo sur le principe du *call and response ;* on entend très nettement un appel de deux mesures auxquelles font écho deux autres mesures. Le *call and response* est l'archétype de la construction des phrases dans le blues ; à deux mesures d'appel chanté répliquent deux mesures de réponse improvisée à la guitare. Nous avons vu précédemment combien le blues agit fortement dans « Tutu » ; dans son solo, Miles affirme le lien sans équivoque – bien que la forme s'étende sur 16 mesures et qu'elle ne suive pas la grille harmonique type du blues, l'ensemble restant sur la couleur de *sol* m. Les mesures 1-2, 5-6, 9-10, 13-14 utilisent le même matériau, quasi identique dans sa présentation et réduit à deux notes, auxquelles répondent les mesures 3-4, 7-8, 11-12 et 15-16.

Les motifs de réponse eux aussi utilisant un matériau commun deux à deux, tout l'art de Miles apparaît dans l'organisation des formules de réponse qu'il choisit de croiser afin de conserver l'unité tout en variant le discours… On pourrait encore souligner le dosage subtil des *blue notes* qui apparaissent comme encadrement de la forme (au début et à la fin dans les réponses), tout comme le choix de la direction des mélodies : ascendantes, descendantes ou statiques… Tout y est… un modèle de solo. ■
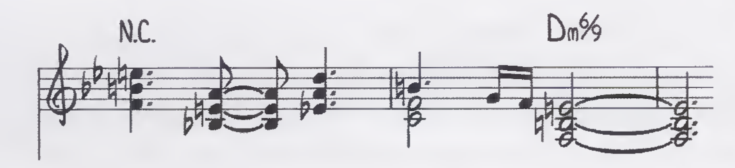
Mesures	Appel	Réponse	Mesures
1-2	A1 valeurs longues sur 6 temps (2 notes : *ré, fa*)	R1 (4 notes : *ré, fa, si♭, sol* + *blue note ré♭*)	3-4
5-6	A1 *bis* diminution des valeurs sur 4 temps (2 notes : *ré, fa*)	R2 (4 notes : *mi, ré, do, sol*)	7-8
9-10	A1 *bis* avec levée (*si♭*)	R1 *bis* (*ré, fa, si♭, sol* valeurs en augmentation par rapport à R1)	11-12
13-14	*Idem*	R2 *bis* (4 notes : *mi, ré, do, sol* + *blue note ré♭* et notes de passage)	15-16

Emmanuel Gaultier

Il faut souligner également que les rythmes sont joués swingués (croches irrégulières).

Mélodie/harmonie

La tonalité affirme une couleur de *sol* m, ici un *sol* m blues intégrant la présence de *blue notes* (quinte et septième abaissées). L'essentiel de la structure harmonique se résume à la couleur de l'accord de *sol* m et les accords sont davantage suggérés qu'ils ne sont joués polyphoniquement. Seules les 4 dernières mesures de A2 proposent un matériau qui fait ressortir une écriture harmonique d'où se dégagent des *voicings* en quartes plus tendus et étrangers au blues, aboutissant sur *ré* m.
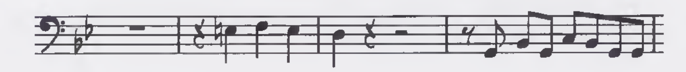


La mélodie du thème se caractérise par ses valeurs longues et sa simplicité proche de celle d'une chanson réapparaissant à la manière d'un refrain :



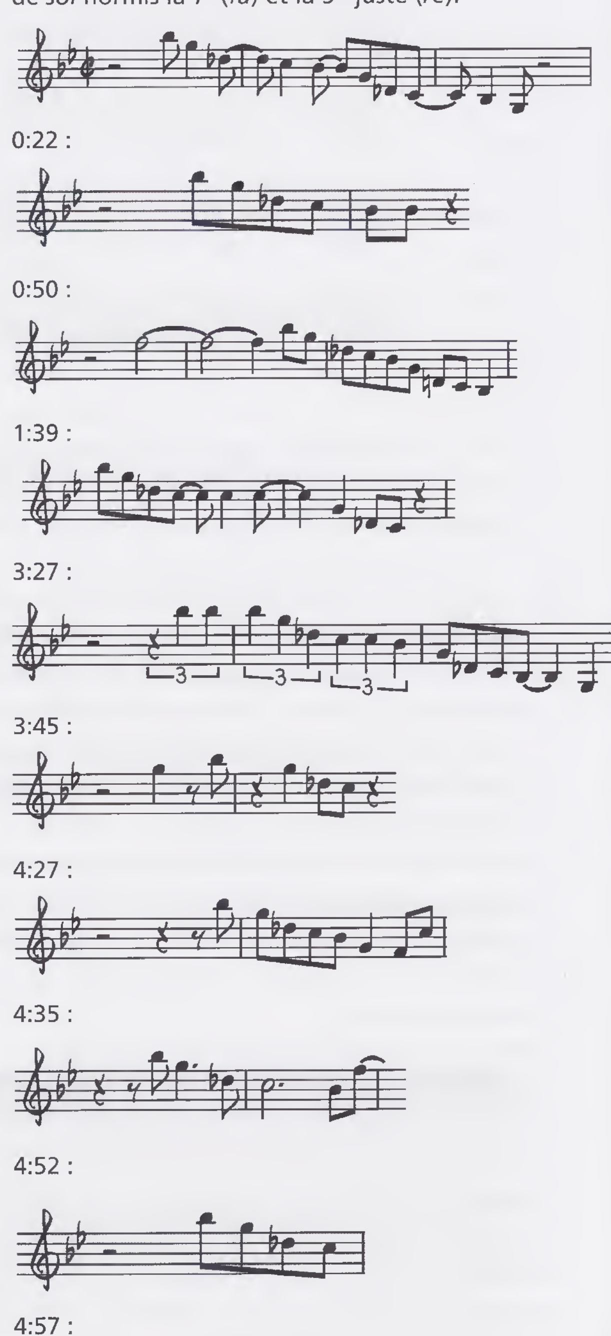
Cette mélodie se superpose à une basse elle aussi épurée dans la construction mélodique (▶ voir au-dessus).

Un autre motif de basse à caractère mélodique sert également de support aux solos de Miles à 2:10, puis à 3:51 :



Au-delà de ces mélodies récurrentes, ce sont les interventions improvisées de Miles qui alimentent le matériau mélodique; elles sont constituées pour la plupart de phrases « clichés » gorgées de blues et dans lesquelles la *blue note* *ré*♭ prend une place prépondérante. On les repère tout au long du morceau.

À 0:08, la figure génératrice est la toute première intervention de Miles au début du morceau ; elle se caractérise par une phrase descendante en deux étapes couvrant deux octaves et toute en syncope. Elle couvre les notes de la gamme blues de *sol* hormis la 7e (*fa*) et la 5te juste (*ré*).



« Tomaas »

Durée : 5 min 32 s

♩ = 100

Tonalité principale : *mi* m

Contexte

Enregistré entre le 12 et 25 mars 1986 à New York. Musiciens : Miles Davis (trompette), Marcus Miller (saxophone soprano, clarinette basse, basse, guitare, synthétiseurs), Omar Hakim (batterie), Bernard Wright (synthétiseurs).

C'est Miles qui a donné son titre au morceau – c'est ainsi qu'il surnommait Tommy LiPuma le producteur de l'album. « Tomaas » est cosigné par Marcus Miller et Miles Davis. La petite histoire de la genèse de ce morceau raconte que Miles avait fait parvenir à Marcus plusieurs cassettes sur lesquelles figuraient des fragments de mélodies et autres idées musicales; c'est à partir de ce matériau que Marcus Miller a composé « Tomaas ».

Timbres

La richesse des timbres est particulièrement remarquable dans ce morceau caractérisé par la profusion des sonorités électroniques de boîte à rythmes et d'effets synthétiques. « Tomaas » apparaît comme un joli kaléidoscope fait de petites pièces sonores, de samples d'instruments acoustiques, de timbres divers créant un environnement foisonnant dans lequel la trompette bouchée de Miles et le sax soprano évoluent, eux-mêmes superposés par le *re-recording* à leurs propres voix.

On repère aisément la présence d'une ligne de guitare en accompagnement très *funky*, ainsi que la basse de Marcus Miller traitée le plus souvent en *slap* à laquelle vient s'ajouter également une basse au synthé. Les plans graves sont renforcés par des interventions de clarinette basse (à 2:02 puis 3:37 et 4:28 par exemple). Marcus Miller indique que Miles appréciait les doublures de lignes mélodiques à l'octave inférieure par la clarinette basse – instrument qu'il avait déjà introduit dans son univers sonore sur l'album *Bitches Brew* en 1970. Les possibilités de production qu'offrait un studio d'enregistrement à l'époque semblent exploitées à leur maximum dans ce morceau très « fabriqué » dont l'identité principale vient de l'assemblage et du mixage des différentes sources sonores.

Forme

0:00	*Fade in* : effet de synthé métallique.
0:06	**Introduction** (8 mes.) : installation de la rythmique et sorte de prélude improvisé trompette/sax soprano, comme un échauffement.
0:25	Installation de la phrase de guitare (4 mes.) et resserrement du propos improvisé sous forme de *call and response* (4 mes.).
0:44	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.) : mélodie principale au sax soprano et synthé à l'unisson, suivie de motifs improvisés (trompette, sax) sur les fins de phrases.
1:13	Interlude 1 (8 mes.) : dialogue improvisé sax/trompette sous forme de *call and response*.
1:32	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.) et apparition d'un riff pentatonique au synthé.
2:01	**Pont 1** (6 mes.) : passage mélodique avec ajout de la clarinette basse aux deux voix mélodiques.
2:15	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.) avec intensification des commentaires en *call and response.*
2:43	Interlude 2 (8 mes.) : épisode de solo (trompette).
3:03	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.) sans la mélodie principale et uniquement avec les *voicings* en 4te; poursuite du solo de trompette avec accompagnement d'un riff de trompette en *re-recording.*
3:31	**Pont 2** (8 mes.) : passage mélodique modulant avec ajout de la clarinette basse en contrechant sous la trompette.
3:50	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.), la trompette poursuit son discours improvisé soliste.
4:19	Interlude 3 (4 + 8 mes.) : note pédale de clarinette basse sur *mi* + *voicings* en 4te + riff de trompette en *re-recording* sur les 8 dernières mesures accompagnant les phrases improvisées de Miles.
4:48	**Thème A1A2** (6 + 6 mes.) : doublure du thème à la clarinette basse.
5:15	**Thème** en *fade out*.
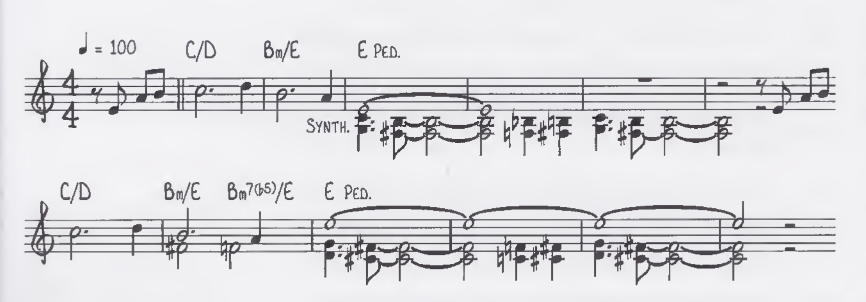
Rythme

Énoncée dès les premières secondes, la pulsation très mécanique de la batterie – jouée ici par une *drum machine* – place le morceau dans un carcan rythmique assez rigide qui contraste avec le groove et le swing de « Tutu ». Conscient de cette limite, Marcus Miller indique qu'il a doublé certaines des parties programmées par un des meilleurs batteurs de l'époque : Omar Hakim (Weather Report, Sting...) afin d'apporter une épaisseur et une souplesse impossibles à obtenir avec une boîte à rythmes seule. La mesure est à 4/4 sur un tempo médium d'où ressort une figure d'accompagnement de [croche deux-doubles] à la batterie. Cette figure rythmique est complétée par des placements irréguliers mais permanents de guitare dans le pur style funk. Toutes ces interventions contribuent fortement à la nervosité électrique ainsi qu'au groove du morceau.

Mélodie/harmonie
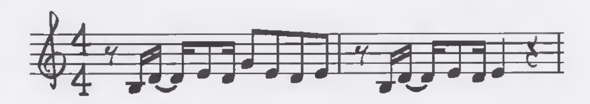
Le matériau mélodique est fait lui aussi d'éléments collés au gré de la forme et sans doute puisés dans les *rushs* des cassettes transmises à Marcus Miller par Miles; il serait vain d'en faire le catalogue, mais on peut mettre en lumière quelques éléments significatifs.

La mélodie principale est réduite à sa plus simple expression : une seule petite phrase de 8 notes, énoncée en deux motifs A1 (fin descendante) et A2 (fin ascendante), caractérisée par sa 4[te] initiale et les valeurs longues qui la ponctuent.



Cette phrase revient tel un refrain tout au long du morceau. Les matériaux mélodiques des deux ponts, quant à eux, agissent davantage comme des prolongements des épisodes improvisés.

Un petit motif mélodique récurrent – sorte de riff pentatonique sur un son de synthé assez brillant et percussif – apparaît sur le retour du thème A dans la résonance de la mélodie, à partir de 1:38 et suivantes :



La phrase initiale de guitare (à partir de 0:24) se transforme en une phrase d'accompagnement en *ostinato* qui restera présente tout au long du morceau. Le centre tonal se focalise autour de la note *mi*. On remarquera la présence d'un riff sur cette note, entendu dès le tout début au synthé avec une sonorité claire évoquant le son de quelque jeu vidéo; cette note restera présente comme note pédale tout au long du thème, oscillant avec un *si*, sorte de dominante.

La clarinette basse reprend cette note pédale de *mi* à partir de 4:28, la mélodie elle-même se résolvant sur cette tonique *mi*. C'est sur cette même note que les phrases improvisées de Miles prennent appui le plus souvent.

L'harmonie opère davantage comme adjonction de couleurs complémentaires autour de ce pôle de *mi* que comme grille harmonique (à l'exception du pont 2 plus animé et diversifié sur ce plan). À ce propos, on remarquera le traitement des *voicings* de quartes parallèles progressant par chromatismes au synthé sur la note *mi* tenue dans la mélodie (▶ voir transcription du thème ci-contre) sur A1A2 (0:49, puis 1:03). Le chromatisme nourrit également les *call and response* de l'Interlude 1 entre trompette et sax soprano ou encore les longues guirlandes improvisées de Miles dans l'Interlude 2 à partir de 2:54.

« Portia »

Durée : 6 min 18 s

♩ = 72

Tonalité principale : ***la***

Contexte

Morceau composé et arrangé par Marcus Miller, enregistré le 13 février 1986 à Los Angeles.

Musiciens : Miles Davis (trompette), Marcus Miller (sax soprano, basse, guitare, batterie, synthétiseurs), Paulinho DaCosta (percussions).

Marcus Miller indique qu'il avait en tête en composant « Portia » combien Miles avait été influencé par le son de la musique espagnole depuis les années 1950 (*Sketches of Spain*, 1960). On retrouve ce climat espagnol à travers l'usage de modes détaillés plus loin.

Timbres

« Portia » présente un habillage sonore assez sobre et peu évolutif sur le plan des timbres. Celui-ci s'inscrit dans un format assez classique : trompette bouchée, sax soprano, synthés, basse et batterie électronique, d'où ressort une mélodie principale soutenue par son accompagnement harmonique joué aux synthés. Ces derniers mélangent une sonorité « vocale » granuleuse avec une attaque légère de piano électrique en doublure. Dans la reprise de la forme à partir de 2:45 on note quelques effets sonores synthétiques apportant de sporadiques couleurs complémentaires.

Du côté de la rythmique, la batterie électronique propose un jeu assez statique, sans développement et sans utiliser les cymbales, hormis celles du hi-hat; la couleur assez neutre de la batterie est agrémentée par quelques adjonctions de percussions (shaker). La basse électrique quant à elle s'exprime à la fois dans son rôle classique d'appui des fondamentales, mais aussi dans des doublures de lignes mélodiques de la trompette ou du sax. L'usage du *slap* (la corde est frappée par le pouce ou tirée afin de claquer sur la touche) est présent durant le solo de trompette et vient renforcer le caractère rythmique du riff d'accompagnement. On note la présence discrète d'une guitare dans les solos.

Forme

0:00 Deux accords tenus hors pulsation.

0:11 Introduction (4 mes.) : installation de la rythmique (batterie, percus).

0:24 **Thème A** (5 + 4 mes.) : trompette.

0:53 **Thème B** (5 + 6 mes.) : trompette.

1:28 **Thème C** (4 + 4 mes.) : sax soprano, puis trompette.

1:54 Solo 1 (4 x 4 mes.) : solo de trompette accompagné par riffs de synthé.

2:45 **Thème A** (5 + 4 mes.) : sax soprano avec contrechants en *re-recording*.

3:14 **Thème B** (5 + 6 mes.) : sax soprano, puis trompette.

3:50 **Thème C** (4 + 2 x 4 mes.) : sax soprano et contrechants de trompette et basse.

4:28 Solo 2 (2 x 4 mes.) : solo de trompette sur 2 accords principaux.

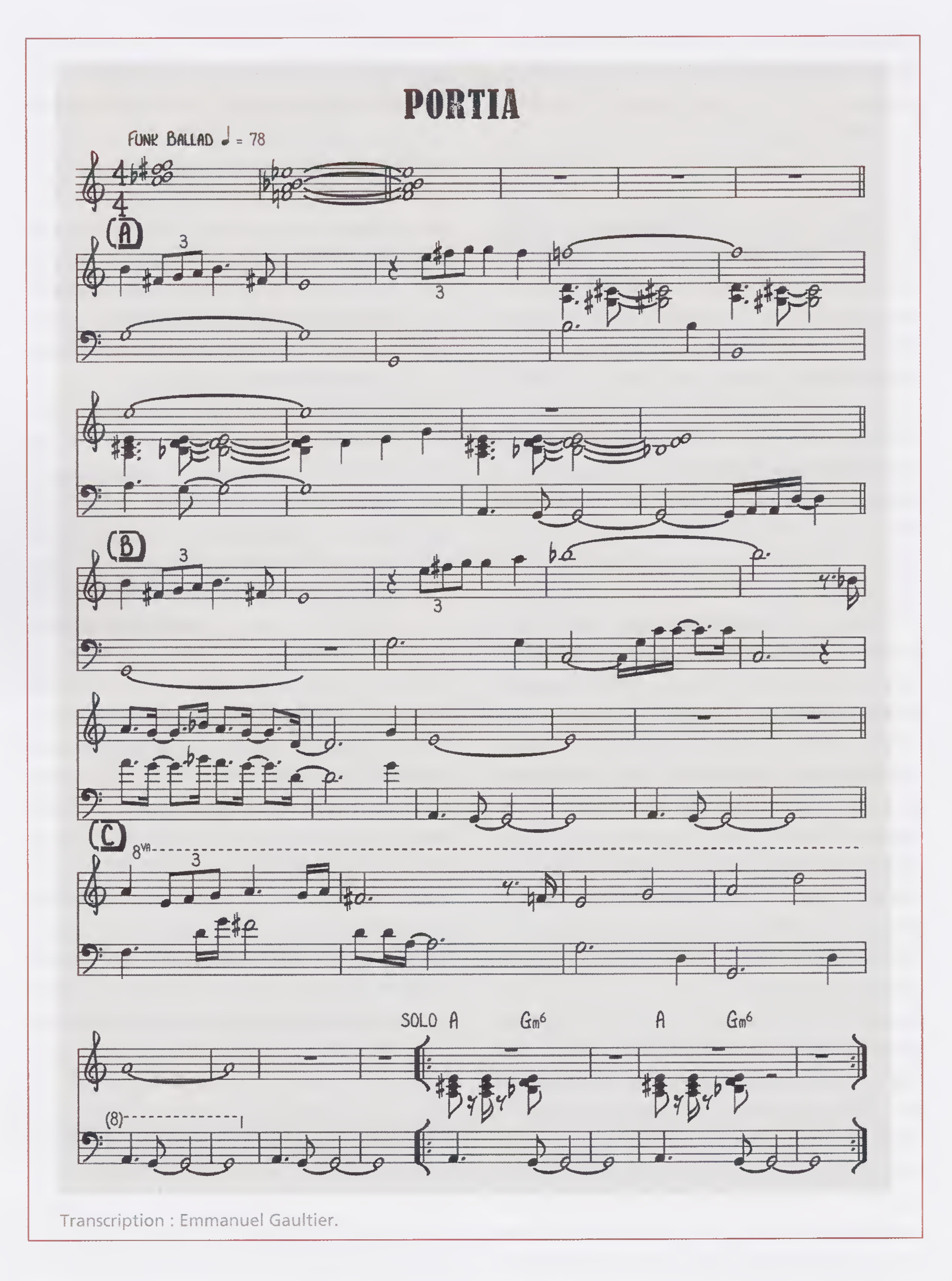
4:54 Coda (5 x 4 + 4 mes.) : motif mélodique au sax soprano et synthé, et solo de trompette.

Précédant l'introduction, deux accords assez dissonants apparaissent grâce à un effet de *fade in*; leur couleur crée un climat mystérieux voire inquiétant. Le thème est construit autour de trois parties distinctes mais assez proches dans le matériau, la mélodie est présentée à la trompette ou au sax soprano joué par Marcus Miller. L'ensemble du matériau est ajouté par enregistrements successifs selon le principe du *re-recording*.

Les deux instruments mélodiques prennent la parole successivement ou bien se rejoignent à travers des contrechants ou bien des commentaires improvisés privilégiant le dialogue, selon une formule qu'affectionnait particulièrement Miles à cette époque. Il faut souligner les carrures irrégulières pour chacune des parties, qui viennent perturber l'architecture symétrique du morceau.

Rythme

« Portia » s'inscrit dans un tempo binaire de ballade à 4/4 d'où ressort une forte accentuation à la batterie sur le 4e temps de la mesure (*after beat*); cette signature rythmique restera une constante tout au long du morceau. La polyrythmie à la batterie fait nettement entendre la



Transcription : Emmanuel Gaultier.

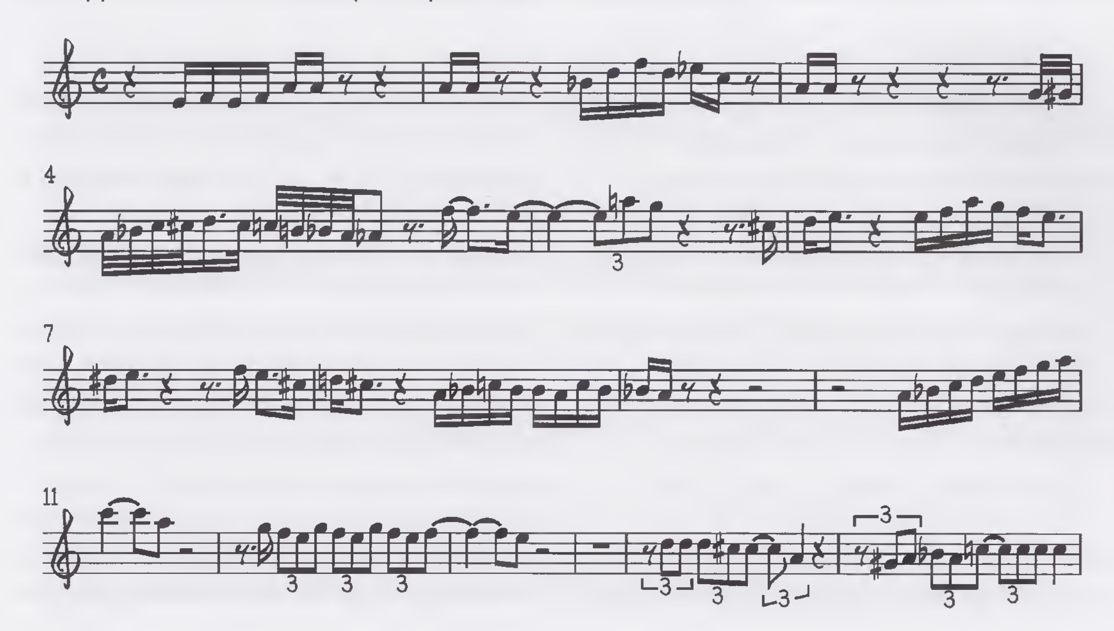
décomposition du temps en 4 doubles-croches de manière permanente. Au-dessus, les parties mélodiques privilégient quant à elles les valeurs longues qui s'énoncent assez souplement par rapport à la rigidité du tapis pulsé par la batterie. La basse vient s'inscrire en complémentarité avec la batterie et joue tantôt sur des placements rythmiques en *slap* dans le grave, tantôt avec des figures plus mélodiques et libres dans le registre médium de l'instrument.

Parmi les figures d'accompagnement, on notera la présence d'un riff au synthé dans les solos,

qui renforce l'assise rythmique dans ces deux épisodes (▶ voir partition, p. 46) tout comme l'adjonction d'une guitare d'accompagnement (à partir de 4:44 par exemple), laquelle est traitée uniquement dans un rôle de placements rythmiques brefs et secs appelés aussi « cocottes ».

Mélodie/harmonie

La mélodie du thème est relativement conjointe et fait entendre un intervalle de 4[te] descendante, intervalle que l'on retrouvera à plusieurs reprises diversement transformé mais aussi « à vide » dans l'accompagnement harmonique au synthé dès la mesure 4 (▶ voir partition, p. 44). La coda présente un motif nouveau en arche, utilisant également cet intervalle de 4[te] ascendante. Le matériau harmonique est peu développé et laisse beaucoup d'espace dans l'enchaînement des accords. Si les premières mesures de chaque partie font entendre des couleurs d'accords différentes, on retrouve en revanche une alternance systématique d'un accord majeur (A) et d'un accord mineur (*sol* m 6/9) dans les dernières mesures de chaque partie et qui sert de générateur pour les solos qui concluent chacune d'entre elles. Cet enchaînement fait ressortir une couleur modale dont la caractéristique est celle d'un mode de *mi* (dit « phrygien »); cette couleur est altérée par le balancement entre une 3[ce] mineure (*do*) et une 3[ce] majeure (*do*#) qui renvoie au mode phrygien « espagnol ». On entend très clairement ce mode phrygien dans le solo de Miles à 2:24 à travers une gamme ascendante [voir relevé du solo mes. 10], tout comme l'alternance *do*#/*do*♮ mesures 7 et 8 :



On peut retrouver cette couleur du mode phrygien dans d'autres enregistrements de Miles Davis comme « Flamenco Sketches » dans *Kind of Blue* (▶ voir encadré, p. 16), « Masquarelo » dans *Miles Smiles* (Columbia, 1966) ou encore chez des musiciens comme Wayne Shorter (« Ana Maria ») ou Freddie Hubbard (« Neo Terra »). « La Fiesta » de Chick Corea utilise également le mode phrygien espagnol. Les épisodes improvisés se répartissent entre trompette et sax soprano, chaque instrument prenant la parole individuellement ou bien selon un principe de dialogue resserré confinant davantage au commentaire et à la broderie, en dehors des deux épisodes de solo.

Les autres morceaux de *Tutu*

« Splatch »

Si l'on écoute l'album dans sa continuité, le quatrième morceau a tout pour provoquer un certain recul : après le lyrisme véritablement « habité » de « Portia », ses harmonies envoûtantes à force de

répétition, l'auditeur est plongé dans un climat funk/rock à la sonorité dure et agressive. D'autre part, alors que l'on avance dans le programme de l'album, les sonorités synthétiques, les samples et les boîtes à rythmes peuvent commencer à lasser. C'est sans doute pourquoi les commentateurs voient généralement dans « Splatch » une pièce concentrant les défauts présents, mais de façon plus discrète, dans le reste de *Tutu* : rythmique lourde, recherche un peu vaine de gadgets sonores. La structure est rythmée par le retour d'un thème A très simple, dont les silences permettent de nombreux effets de *call and response* ou breaks solos en fin de phrase. Un motif secondaire B est là pour enrichir le matériau en créant un effet de suspension. Partout ailleurs, en dehors de la brève intervention centrale d'Adam Holzman au synthétiseur, Miles complète la texture de nombreux commentaires, d'une sonorité plutôt âpre mais avec un apparent désir de jouer et de s'élever par-dessus le déluge électronique. On note que les deux breaks concluant le thème B sont joués trompette « ouverte » (sans sourdine), procédé très rare dans l'album. « Splatch », pièce à « faire bouger » le public plutôt qu'à simplement écouter, est celle dont Miller s'est déclaré *a posteriori* le moins satisfait[4], en raison de la raideur des boîtes à rythmes.

Forme

- ♩ = 100
- Tonalité principale : *sol* m

0:00 Longue tenue de guitare électrique.

0:06 Introduction : solo de trompette bouchée (8 mes.) sur une rythmique ponctuée par petites interventions de basse et synthé solo.

0:25 **Thème principal AA** (2 x 4 mes.) au synthé avec brèves réponses (samples, trompette solo).

0:44 Pont (4 mes.) : trompette solo sur rythmique.

0:54 **Thème AA** (2 x 4 mes.) avec réponses (samples, sax soprano, trompette solo).

1:13 **Thème secondaire B** : synthé et sax soprano sur 4 x 2 mes., terminé par un break de trompette.

1:33 **Thème A** (4 mes.).

1:42 Séquence centrale en 3 parties : solo synthé et samples (8 mes.)/changement de texture rythmique avec trompette solo (8 mes.)/reprise rythmique initiale avec solo trompette (8 mes.).

2:39 **Thème AA** (8 mes.) avec réponses synthé et trompette.

2:59 **Thème B** (*idem* ci-dessus) terminé par un break de trompette.

3:18 **Thème AA** avec épaississement de la texture rythmique et des samples.

3:37 Pont 8 mesures : trompette solo sur rythmique avec arrière-plan de samples.

3:56 Transition 8 mesures environnement samples, retour trompette, basse et *fade out*.

« Backyard Ritual »

Comme on l'a expliqué plus haut (▶ voir « Les prémices de *Tutu* », p. 25), George Duke a entièrement conçu et réalisé cette pièce sur un Synclavier, l'un des premiers types de synthétiseur digital, auquel il a associé un sampleur et un enregistreur multipistes. L'introduction et la conclusion font entendre ces sons cristallins, « atmosphériques », caractéristiques de cet instrument également très employé par Frank Zappa. Duke ne pensait pas que ses samples seraient conservés. C'est le cas du son utilisé pour la doublure du thème puis lors du solo central (à partir de 2:23) et qu'il appelle lui-même un « ridicule petit saxophone », mais que LiPuma et Davis ont tenu à garder ! La texture d'ensemble est ici plus homogène et vivante que dans « Splatch », grâce notamment aux interventions des deux percussionnistes et au jeu puissant de Marcus Miller à la basse. C'est pourquoi, même si elle est moins aboutie au plan de la qualité sonore, on peut considérer avec Cole que « Backyard Ritual » rehausse le niveau d'ensemble de l'album.

Forme

- ♩ = 100
- Tonalité principale : *la* m

0:00 Introduction « atmosphérique » au Synclavier avec trompette solo et entrée de la rythmique avec samples vocaux (4 mes.).

4. Voir notamment Cole, *op. cit.*, p. 247.

0:30 Introduction trompette solo sur les 3 accords du thème (8 mes.).
0:50 **Thème A1A2A3A4** (4 x 4 mes.) par trompette/sax *samplé* soutenus par un riff de basse.
1:28 **Pont B** (2 x 4 mes.) avec trompette solo sur harmonie suspendue sans basse.
1:47 **Thème A1A2A3A4** (4 x 4 mes.) avec commentaires trompette solo en surimpression.
2:25 Chorus de sax *samplé* sur A1A2 puis sur B avec superposition de trompette (ouverte) solo.
3:04 Solo de trompette (bouchée) sur A1A2.
3:23 **Thème A1A2** puis solo trompette dans la continuité (4 x 4 mes.) avec intensification de la partie de basse *slappée*.
4:20 Disparition progressive de la trompette, retour du climat de l'introduction et fin.

« Perfect Way »

Bien que ce soit la seule reprise de *Tutu*, « Perfect Way » cadre plutôt bien avec le matériau général de l'album. C'est l'occasion de mesurer combien Marcus Miller est alors ancré, dans ses choix sonores comme rythmiques, dans les climats de la variété pop rock internationale... Si l'on écoute successivement le tube de Scritti Politti et la version Miller, on constate d'abord les points communs : introduction, rythmique et tempo, structure thématique et tonalités. Des deux côtés, densité et lourdeur des boîtes à rythmes et des textures synthétiques. Plus séduisant apparaît en revanche le contraste introduit par Miles lui-même grâce à une sonorité incisive et miroitante. La basse énergique et percutante de Marcus est bienvenue elle aussi, de même que ses interventions au sax soprano sur la partie centrale (B), venant accentuer le contraste au sein de la construction thématique. S'il n'a pas modifié en profondeur la forme de la chanson, Miller a composé quelques motifs secondaires et remplacé le fade et court solo de clavier de l'original par un épisode central un peu plus consistant (1:57 à 2:33). La longue coda, brusquement interrompue, regorge de bribes de dialogues instrumentaux et d'effets en tous genres. À 4:10, on entend un sample du traditionnel appel de Count Basie « *One more time!* » que Jason Miles aurait pris dans l'album *April in Paris* (1957).

Forme

- ♩ = 106
- Tonalités principales : *si*♭ M, *sol*♭ M

0:00 Introduction (4 mes. + 1) autour d'une note répétée et d'un accord de guitare.
0:12 Installation de la rythmique et de la tonalité principale (4 mes.).
0:21 **Thème AA** (2 x 4 mes.) joué à la trompette.
0:39 **Pont B** (4 mes.) modulant joué au sax soprano.
0:48 **Thème C** (4 x 2 mes.) superposant sax samplé, sax soprano et trompette/break perc (1 mes.).
1:07 **Thème AA** (*idem* ci-dessus), le 2e A étant improvisé par la trompette.
1:27 **Pont B** (4 mes.).
1:36 **Thème C'** (4 x 2 mes.) commençant à l'identique et se continuant par nouveau motif à l'unisson/break perc (1 mes.).
1:57 Partie centrale (4 x 4 mes.) sur pédale de *do* avec solo trompette/nouveau motif à l'unisson/solo trompette.
2:33 **Pont B.**
2:42 **Thème C'** (*idem* ci-dessus) x 2.
3:19 Coda (32 mes.) sur pédale de *do*, solo trompette et nombreuses interventions et motifs brefs.

« Don't Lose Your Mind »

Marcus Miller connaît bien le reggae pour avoir joué avec certaines de ses figures emblématiques[5]. L'introduction annonce d'emblée la couleur de ce style par un break de toms synthétiques. La rythmique puissante mais intermittente des claviers procure une atmosphère chaotique. La mélodie principale à la trompette, avec son contrepoint au sax soprano, strie littéralement un espace sonore très chargé, parsemé de grondements inquiétants et de plus en plus épaissi par la percussion. Vers 2:00 intervient un pont plus calme avant une reprise du climat initial, interrompu par des explosions sonores variées, comme ce *car crash* samplé à 2:24. Le solo de violon utilise des doubles

5. En 1984, par exemple, il participe avec Sly Dunbar et Robbie Shakespeare à l'album *Mobo II* du guitariste Kazumi Watanabe. Omar Hakim est le deuxième batteur.

cordes et des sons saturés à la façon du jazz-rock, occupant toute une partie centrale. Dans son prolongement, un passage de trompette « ouverte », considéré par Tingen comme le seul passage substantiel de l'album où Miles abandonne la sourdine et où la musique décolle véritablement. Dans sa dernière partie, l'ensemble s'étire toutefois en longueur sans apporter de nouveauté. Le morceau reste pourtant l'un des préférés de Miller, qui se souvient s'être beaucoup amusé à en choisir les samples avec Jason Miles.

Forme

- ♩ = 72
- Tonalité principale : *ré* m

0:00 Introduction en plusieurs phases : résonances synthétiques, break de toms, installation de la rythmique, appel de sax soprano.

0:27 **Thème A1A2** en *call and response* (3 mes. + 2 mes.), joué par trompette doublée au sax soprano sur A2.

0:44 **Thème A'1A'2** avec des modifications (2 mes. + 4 mes.) et une fin différente, même instrumentation.

1:03 4 mes. de rythmique seule avec bribes de solo de trompette et environnement sonore chargé.

1:17 **Motif A2** (2 mes.) suivi de 2 mes. de rythmique.

1:31 **Motif A3** (4 mes.), ponctué d'accords enrichis aux synthés.

1:44 4 mes. de rythmique seule avec bribes de solo de sax soprano et nombreux effets et samples.

1:57 **Pont** (5 mes. + 4 mes.) à la trompette, descente chromatique en notes tenues puis traits improvisés suivis d'un break de synthés et toms.

2:28 Solo de violon électrique (20 mes.), culminant dans le suraigu, avec un arrière-plan sonore de plus en plus chargé.

3:34 Solo de trompette ouverte (16 mes.) ponctué de motifs doublés à l'unisson par le sax soprano et conclu par un break (cf. à 2:26).

4:28 **Thème A2A1** (2 mes. + 2 mes.), renversement ici du *call and response* initial.

4:42 **Motif A'2** (4 mes.) suivi de 2 mes. de rythmique.

5:02 **Motif A3** (4 mes.).

5:15 Coda : rythmique et environnement sonore en *fade out*.

« Full Nelson »

Le triple jeu de mots du titre est expliqué précédemment (▶ voir p. 29-30). On comprend mieux les premières secondes, avec d'abord quelques bribes de *jam session* entre trompette et soprano, puis la voix éraillée de Miles (« *Go Ahead!* ») introduit une rythmique stridente de guitare à la façon de Prince sur une puissante rythmique électronique. Le climat du morceau est plus léger que le précédent, en raison sans doute de sa texture plus aérée qui laisse place au groove élastique de la basse. Tingen et Cole évoquent une atmosphère allante, voire festive, le second parlant même d'un climat de *marching band* (du nom de ces fanfares militaires ou festives animant défilés ou cérémonies) : ceci peut s'expliquer en effet par le retour régulier d'un refrain et des carrures simples en 4 ou 8 mesures. Tout se passe ici, enfin, comme si Marcus Miller, après s'être soigneusement mis en retrait en tant que virtuose depuis le début de l'album, s'offrait un peu plus d'espace instrumental (au soprano puis à la basse) dans cette dernière pièce, se réservant même quelques ultimes échanges, sous forme de *call and response* avec Miles.

Forme

- ♩ = 110
- Tonalité principale : *fa* M

0:00 Bribes de trompette et sax soprano, voix de Miles : « *Go Ahead!* ».

0:08 Introduction rythmique seule avec guitare/percussion (8 mes.) puis entrée de la basse, trompette et sax soprano (8 mes.).

0:43 **Thème A1A2** (2 x 4 mes.) joué à l'unisson.

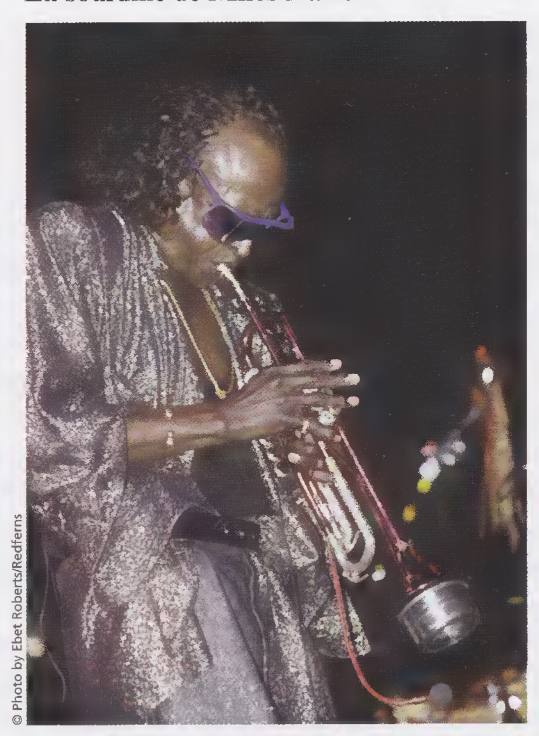
1:00 Solo sax soprano sur rythmique et accord du thème (8 mes.).

1:18 **Thème A1A2** (2 x 4 mes.) : *idem*.

1:35 Transition modulante conduite par la trompette (8 mes.).

1:52 **Thème A1A2** (2 x 4 mes.) : *idem*.

La sourdine de Miles Davis



© Photo by Ebet Roberts/Redferns

Miles sur scène, au Beacon theater, New York, 5 avril 1986.

L'usage des sourdines chez les trompettistes fait partie intégrante des moyens d'expression et de transformation du son, et ce dès les premières heures du jazz. Selon les contextes (en petite formation ou en big band), l'emploi des sourdines est conditionné avant tout par une recherche de couleur, de mode de jeu – au-delà d'un effet d'atténuation du son – et contribue très fortement à la définition du vocabulaire original du musicien.

Parmi les sourdines les plus communes dans le jazz figure la sourdine « Plunger ». Utilisée très tôt dans le style *New Orleans*, il s'agit à l'origine d'une ventouse en caoutchouc placée devant le pavillon et jouant ainsi sur son ouverture ou sa fermeture. L'effet produit rend l'expression du trompettiste très proche de la voix. Parmi les musiciens ayant défini un véritable style avec l'usage de cette sourdine, il faut citer Bubber Miley et Cootie Williams chez Duke Ellington dans sa période *jungle* ou encore Clark Terry au sein du big band de Count Basie ainsi qu'en soliste.

Dès le début des années 1950, Miles Davis intègre à sa palette sonore un autre type de sourdine, la fameuse « Harmon » (du nom du fabricant) et définit dès lors ce fameux son reconnaissable entre tous. Ce modèle en aluminium et en forme de bulbe possède un anneau de liège qui épouse entièrement le pavillon de la trompette, bloquant ainsi l'air sortant pour le diriger intégralement à l'intérieur de la sourdine. Elle est percée d'un petit trou dans lequel est placé un tube coulissant (tiré, le son est plus mat et fermé) ; en jouant avec la main sur l'ouverture à la sortie du tube, on fait « parler » l'instrument avec un effet « wah-wah » qui donne son nom à ce type de sourdine.

La sonorité de Miles Davis avec cette sourdine Harmon est obtenue en retirant ce tube et en plaçant le micro collé à l'extrémité de l'instrument. Il en résulte un son sourd et métallique ; ainsi utilisée la sourdine prend aussi le nom de « wee-zee ». Pour apprécier cette sonorité unique, on peut écouter deux enregistrements incontournables des années 1950 avec le premier quintette : « It Never Entered My Mind » dans l'album *Workin'* (Prestige), ainsi que « 'Round About Midnight » dans l'album éponyme (Columbia).

Tous les morceaux de l'album *Tutu*, à l'exception de courts passages mentionnés dans les analyses, sont joués avec la sourdine Harmon. ■

Emmanuel Gaultier

2:10 Improvisation (16 mes.) plutôt collective d'abord, puis trompette principale.

2:44 Transition modulante (8 mes.).

3:02 **Thème A1A2.**

3:19 Solo de trompette par phrases courtes (8 mes.) suivi d'un solo de basse électrique (8 mes.).

3:54 Longue coda poursuivant la rythmique et l'harmonie de base, retour de l'improvisation de trompette et fin en *fade out*. ■

Cinq questions à… Tomaas.
Un entretien avec Tommy LiPuma, producteur de *Tutu*[6]

Concernant votre engagement personnel auprès des musiciens, *Tutu* a-t-il représenté quelque chose de vraiment différent des autres albums que vous avez produits à l'époque?

Non, pas vraiment. Il s'agissait surtout pour moi de bien sentir la direction dans laquelle nous allions, et ce qui faisait sens du point de vue du concept. C'était différent au sens où, au départ, il n'y avait que Marcus et moi dans le studio, et qu'ensuite on faisait venir les musiciens au fur et à mesure qu'on ajoutait les différentes parties : clavier, synthé, etc. Marcus a joué un grand nombre d'instruments lui-même, surtout la clarinette basse.

Selon vous, quelle a été votre responsabilité dans le processus, l'élaboration et finalement dans le résultat musical de l'album *Tutu*?

Je parlais du concept et de la direction dans laquelle nous allions, et de ce point de vue j'avais eu l' idée de demander à Marcus d'écrire la musique et aussi de faire les arrangements. Nous avions déjà souvent travaillé ensemble avec Marcus à ce moment-là (avec David Sanborn, Joe Sample…) et je savais quel compositeur il était, en plus d'être un bassiste monstrueux! De son côté il avait aussi déjà joué avec Miles, et quand j'ai confié mon idée à Miles, il a été très enthousiaste. Il est très difficile d'être précis quant à ma responsabilité dans l'élaboration de *Tutu* car le boulot de producteur, comme celui de musicien, se fait beaucoup sur le moment : il faut être ouvert à ce qui se passe à chaque instant, essayer d'y répondre en cas de besoin mais rester hors du chemin quand on entend que la magie opère. C'est un rôle très intuitif, et c'est pour cela que j'aime autant le faire. L'autre rôle important que j'ai joué, comme à chaque fois, concerne le mixage et le *mastering* final de l'album. Je prends cela très à cœur, car une fois que ça vous échappe et que le disque est pressé, si ça n'est pas parfait, ça peut vous hanter toute votre vie!

Les choses se passaient-elles différemment dans le studio si Miles était là ou non?

Pas vraiment, Marcus savait ce qu'il avait à faire concernant la construction des différents morceaux, et je donnais mon avis quand il le fallait. Mais bien sûr, quand Miles était là, nous nous efforcions d'être attentifs à tous ses commentaires. Mais le plus important était de garder un solo parmi tous ceux qu'il nous donnait, de faire le meilleur composé possible à partir de l'ensemble de ses solos.

Avez-vous conservé des archives encore inédites des séances de *Tutu* (photos, enregistrements des voix dans le studio, fragments de prises…)?

Malheureusement non, je ne suis pas un bon archiviste.

Vous avez dit dans le livre de George Cole que le solo de Miles sur le morceau « Tutu » était le plus beau que vous aviez entendu de lui depuis vingt ans[7]. Maintenez-vous cette opinion? Quel est votre morceau préféré après « Tutu » dans l'album?

Je ne crois pas que j'ai dit « depuis vingt ans », mais je me souviens être revenu à l'hôtel après que nous ayons monté le solo sur « Tutu », je l'écoutais dans la voiture et j'étais littéralement bouleversé par l'expressivité de son jeu. Vraiment, je ne l'avais pas entendu plonger tout au fond du blues comme ça depuis longtemps. Je l'ai appelé une fois à l'hôtel pour lui dire combien j'aimais ce qu'il avait joué, et il était très heureux de ce qu'il avait fait, mais il m'a dit qu'il était fatigué, que ça l'avait vraiment vidé. Sa santé était moins bonne que ce qu'il en laissait paraître, mais ça ne l'a jamais arrêté. Il a été sur la route tant que son corps lui en a laissé la force. Travailler avec Miles a été plus qu'une expérience musicale, ce fut une expérience de vie. Être avec lui était un vrai carburant! Personne ne m'a jamais autant fait rire, ni si fort que Miles. En ce qui concerne mes autres morceaux préférés, j'ai un faible pour « Tomaas », mais ça pourrait être parce que c'est mon nom. Et même si je ne lui ai jamais demandé si c'était en pensant à moi qu'il l'avait choisi, et si je n'ai jamais rencontré personne autour de lui portant ce nom, j'aime penser que c'est le cas. Mais cette idée-là, elle aussi, est peut-être venue de Marcus. ■

6. Entretien réalisé par courrier électronique, le 29 juin 2013.
7. Cole, *op. cit.*, p. 249.

Tutu après *Tutu*

Réception, critique

« Ce qui était super avec *Tutu*, c'était que les gens ont pris parti. Ils venaient vers moi et disaient : "Hé vieux, l'album est génial ! Il a changé ma vie !" D'autres me disaient : "Tu as ruiné la carrière de Miles Davis !" C'était fantastique ! C'est comme ça que ça doit être. » (Marcus Miller, *The Miles Davis Story*)

Évoquer la réception de *Tutu*, c'est observer deux réalités incontournables : premièrement, l'album a été un succès commercial planétaire ; deuxièmement, il a divisé la critique autant que les musiciens. Il faut dire que les spécialistes en marketing de Warner avaient mis les petits plats dans les grands en matière de promotion de *Tutu*. Irving Penn[1] pour les photos de pochette (le résultat est stupéfiant), Spike Lee[2] pour la réalisation d'une vidéo mêlant plusieurs morceaux de l'album, parution de singles, campagnes d'affichage dans les grandes villes, ondes hertziennes saturées par les sons de *Tutu*[3] : l'album allait décrocher deux Grammy Awards cette année-là, l'un pour le meilleur album instrumental et l'autre pour la plus belle pochette de disque. Le chiffre des ventes de l'album, surtout dans une *major* comme Warner, est difficile à avancer en l'absence de sources fiables. Il faudrait posséder et additionner de très nombreuses données : les ventes américaines, les ventes à l'international, l'album original mais aussi ses différents avatars ou supports (CD, *long playing*, cassette, singles), les rééditions successives… Marcus Miller lui-même évoque, dans un livre d'entretiens paru en 2009[4], plus d'un million d'exemplaires vendus depuis la sortie de l'album, ce qui peut donner un ordre de grandeur. Ce chiffre représente un pic assez rarement atteint dans le jazz, excepté, précisément, quand il a partie liée avec la variété internationale (George Benson, Grover Washington, aujourd'hui Michael Buble ou Diana Krall). Une popularité confirmée par les *charts* (équivalents de nos « top 50 » aux États-Unis mesurant uniquement les ventes), où l'album a occupé, l'année de sa sortie ou la suivante, la première place des Top Jazz Albums, la 5e des Top Contemporary Jazz Albums, la 64e des R&B Albums et la 186e des Billboard 200[5].

La fièvre qui a accompagné la sortie de *Tutu* et l'intérêt qui lui a été porté peuvent s'expliquer par l'attente suscitée par chaque nouvel album de Miles Davis depuis plusieurs décennies, plus encore depuis son retour de 1981. Une attente à son comble en 1986 : que serait le premier album de Miles chez Warner ? Pour Paul Tingen, *Tutu* fut l'une des sorties les plus branchées, les plus discutées de l'année, empiétant largement sur le marché de la pop et du rock. Le côté chic et branché du titre associé à la pochette auraient su, tout autant que la surface sonore d'apparence ultramoderne de la musique, capturer l'air du temps. Miles Davis, à partir de *Tutu*, conforte son statut de superstar internationale inauguré après sa reprise de « Time After Time » (*You're Under Arrest*) : les invitations se multiplient en qualité d'invité sur des disques d'artistes de pop ou de variétés, sur les plateaux de télévision, son image publique se fait plus consensuelle et moins menaçante, le musicien apparaît même dans la série TV *Miami Vice* ou dans des spots publicitaires pour Honda ou Gap…

Du côté de la critique musicale, le verdict est plus contrasté. Certes, fin 1989, le critique de jazz et

1. Célèbre portraitiste et photographe de mode américain (1917-2009) qui a photographié de nombreuses personnalités du siècle (Hitchcock, Calder, Picasso, la duchesse de Windsor…).
2. Réalisateur afro-américain né en 1957 (*Mo' Better Blues*, *La 25e Heure*…).
3. Cole, *op. cit.*, p. 263.
4. Franck Médioni, *Miles Davis : 80 musiciens témoignent*, Actes Sud, 2009, p. 378.
5. Source : sur le site www.allmusic.com, entrer « Tutu » dans le moteur de recherche, sélectionner l'album, puis cliquer sur l'onglet « Award ».

ancien tromboniste Michael Zwerin (il a participé au nonette historique de Miles quarante ans plus tôt) n'y va pas par quatre chemins : « Le meilleur disque de jazz de la décennie est *Tutu* de Miles Davis. Il n'y a absolument aucun doute là-dessus. C'est la bande sonore du film de nos vies[6]. » Dans la même veine, Charles Shaar Murray avait écrit dès sa sortie que l'album était supérieur à tout autre depuis le retour de Miles Davis (à l'exception peut-être de *We Want Miles* et de *You're Under Arrest*), et que « peut-être il ne fait pas de disques tels qu'il en faisait dans les années 1950, mais PERSONNE ne fait des disques comme ça. Sauf Miles Davis[7] ». Plus mesuré, le critique de *Down Beat*, Bill Milkowski, met le doigt sur deux des critiques fondamentales qui seront adressées à *Tutu*. Avec un rien de perfidie, d'abord, il écrit ceci :

> « Fondamentalement, *Tutu* est l'un des meilleurs albums de Marcus Miller à ce jour. La face un est même presque un bon album de Miles, empli des qualités sombres, sinistres et mystérieuses qui ont fait la grâce de sa musique au fil des années[8]. »

Mais l'auteur rappelle auparavant que *Tutu* se présente dans une parfaite continuité avec les albums de Miles arrangés par Gil Evans, en particulier *Sketches of Spain* à la fin des années 1950 :

> « Maintenant, avant que vous autres grincheux commenciez à crier à l'hérésie, considérez ceci : les deux projets ont été conçus à la base par d'autres et présentés à Miles comme une fondation sur laquelle ajouter sa propre voix individuelle. Les deux projets ont été conçus pour se fondre dans un marché plus commercial. Aucun de ces projets n'était du jazz, en lui-même. Et non seulement Marcus pose les fondations, mais il joue également presque tous les instruments lui-même[9]. »

La deuxième des critiques évoquées par Milkowski concerne les accusations de musique d'ambiance : « Les sceptiques pourront dénoncer *Tutu* comme étant de la muzak[10] branchée. Mais s'ils voulaient bien oublier les catégories, en finir avec le fascisme du jazz et écouter ce qui sort de son instrument, ils entendraient que l'homme souffle encore[11]. » Ceci étant, le critique ne reconnaît qu'au morceau-titre, ainsi qu'à « Portia », des qualités expressives et sonores à la hauteur des œuvres passées. « Mais ensuite que dire du funk pompier de « Splatch », avec son déluge de samples, ses lignes de basses épaisses comme un pouce et ses riffs accrocheurs. Et oubliez la face 2[12]. » D'autres seront plus expéditifs : « Les premiers albums post-Columbia de Miles furent une mixture laborieuse d'exquise trompette miniature et de funk terne pour film policier, le tout assemblé avec une production brillante qui camouflait un vrai manque de substance musicale[13]. » Au fond, on peut avancer que les deux réalités mentionnées au début de ce chapitre (le succès commercial rencontré par l'album, la critique partagée) sont intimement liées : tout autant que le contenu musical, le succès commercial de *Tutu* est venu rappeler jusqu'à quel point c'était la définition du jazz et ses frontières que Miles Davis remettait (une fois de plus) en cause. Le recul historique aidant, et disposant d'un regard rétrospectif sur l'œuvre entière, de nombreux auteurs sont parvenus depuis à dépasser la caricature et les controverses[14]. Pour terminer en reflétant la diversité des jugements critiques, nous préférons laisser la parole aux musiciens eux-mêmes[15].

Jack DeJohnette (batteur américain, né en 1942, dans l'orchestre de Miles entre 1970 et 1972) :

> « En fait Miles a toujours fait ce qu'il voulait faire. Tout d'abord en composant lui-même son répertoire, plus tard en reprenant des chansons pop. C'est d'une certaine manière ce qu'il avait toujours fait. Ceux qui l'ont accusé de virer commercial oublient souvent ça. Je trouve que l'album qu'il a fait avec Marcus Miller, *Tutu*, est un super disque. Miles était très engagé dans la musique. »

Michel Legrand (pianiste et compositeur français, né en 1932) :

> « Miles était un homme très paresseux. C'est ainsi que pour l'album *Tutu*, Marcus Miller a tout composé et enregistré, puis Miles a posé ses chorus de trompette ici et là. Miles, cela l'enchantait, il avait juste à passer un après-midi en studio à souffler dans sa trompette. Je ne trouve pas ça très bien, ce n'est pas un disque

6. *International Herald Tribune*, 14 novembre 1989.
7. « *Tutu Review* », *Q Magazine*, octobre 1986.
8. *Down Beat*, janvier 1987, p. 27.
9. *Ibid.*
10. Musique d'ambiance aseptisée, du nom d'une compagnie créée en 1934 à New York pour enregistrer et diffuser cette musique dans des endroits publics.
11. *Down Beat*, *op. cit.*
12. *Ibid.* La face 2 fait bien sûr référence à l'édition en *long playing* (disque vinyle).
13. Richard Cook et Brian Morton, *The Penguin Guide to Jazz*, Penguin Books, 1994.
14. C'est le cas de Paul Tingen, de George Cole ou encore de Philip Freeman, lequel développe un intéressant « concept de stratégie esthétique de la froideur digitale » irréductible à une simple stratégie de marketing. Philip Freeman, *Down: The Electric Miles Davis*, Backbeat Books, 2005, p. 193.
15. Citations extraites du livre d'entretiens avec Franck Médioni, *op. cit.*

de Miles, c'est un disque de Marcus Miller où Miles joue un petit peu la cinquième roue du carrosse. »

Aldo Romano (batteur italien, né en 1941) :

« À partir de la fin des années 1980, c'est atroce. Là, les gens vont voir Miles, ils n'écoutent pratiquement pas la musique. *Tutu* est le sommet de la ringardise, avec ces sons électroniques *cheap*. La preuve, c'est que si on réécoute *Tutu* en dehors du thème lui-même qui est une trouvaille, qui est quelque chose qui résonne, une mélodie simple, on se dirait vraiment dans un magasin d'instruments vintage des années 1980. Cela a terriblement mal vieilli avec les boîtes à rythmes, etc. Cela évidemment ne survit pas. »

Andy Emler (pianiste et chef d'orchestre français, né en 1958) :

« J'aime beaucoup l'album *Tutu* de cette époque-là, je trouve que c'est un chef-d'œuvre. Et je sais qu'à sa sortie il a été décrié. La thématique, les mélodies sont magnifiques. Il y a bien sûr la marque de Marcus Miller, mais c'est Miles qui envoie la thématique de départ, c'est tout à fait dans l'évolution logique de ce qu'il a fait auparavant. [...] Il y a peu de temps encore, au cours d'un bœuf en soirée dans un club en Finlande, ce sont les thèmes de *Tutu* qui sont arrivés sur le devant de la scène... Je trouve cette période de Miles très prolifique... »

Tutu sur scène

Peu lui importait la critique, et ce depuis le début de sa carrière : Miles aimait *Tutu*. Miller a confié à George Cole cet incroyable remerciement : « *Thank you for bringing me back* » que lui aurait confié le trompettiste après la sortie réussie de l'album[16]. De l'été 1986 au début de 1988, et toujours selon Cole, le répertoire de l'album a très largement alimenté les concerts du groupe régulier, chaque concert contenant le plus souvent entre quatre et six pièces du répertoire. Il a même continué, jusqu'en ses tout derniers concerts, de jouer au moins une ou deux pièces de l'album à chaque apparition. On trouve dans la biographie de Ian Carr quelques détails à ce sujet : le 17 juillet 1986 au Festival de Montreux, George Duke, par exemple, a rejoint le groupe aux claviers pour jouer « Tutu » et « Splatch », et le célèbre saxophoniste David Sanborn s'est joint à son tour pour les trois *bis*, dont « Portia »... Pour Carr, les pièces de *Tutu* prennent véritablement une nouvelle dimension à l'occasion de ces performances *live*, attirant même des applaudissements spontanés allant parfois jusqu'au délire[17]. De très nombreux témoignages confirment de très longues versions de « Tutu » ou « Portia » en guise d'entrée ou de sortie de scène. En voici une narration particulièrement intense et significative, à l'occasion d'un concert de juin 1987 au Royal Albert Hall de Londres. Elle montre comment le répertoire de *Tutu* a pu alimenter un aspect rituel, quasi religieux, désormais inséparable de chacune des apparitions du maître :

« Il était clair que le public était en état d'adoration, suspendu au moindre de ses gestes et à la moindre de ses notes [...] et c'est alors que se produisit un événement extraordinaire. Le groupe joua un long *bis* – la merveilleuse ballade rhapsodique issue de *Tutu*, « Portia », avec ses harmonies si étrangement pleines. Après une longue envolée lyrique de Miles en solo, Kenny Garrett joua superbement et, pendant ce temps, des personnes du public commencèrent à quitter leur siège pour s'amasser autour de la scène, essayant de toucher Miles – simplement de toucher ses vêtements – et il marchait le long de l'avant-scène en touchant les mains tendues vers lui, avec deux anges gardiens à sa suite conservant l'œil sur lui. C'était un événement étonnant, presque religieux par son intensité [...]. Même les beaux accords conclusifs de « Portia », répétés encore et encore, sonnaient comme un hymne[18]. »

La discographie et la vidéographie qui concluent cet ouvrage confirment cette place donnée au répertoire de l'album par les derniers groupes de Miles Davis. Elles mettent aussi en avant, au sein de ce répertoire, la prédominance très nette de deux des trois pièces qui nous ont retenus ici (« Tutu » et « Portia »), ces pièces ayant été d'ailleurs également distinguées par la critique.

16. *Ibid.*, p. 264.
17. Carr, *op. cit.*, p. 466.
18. *Ibid.*, p. 479-480.

Tutu Revisited

Sollicité dans le cadre des concerts accompagnant l'exposition consacrée à Miles Davis à la Cité de la musique en 2009[19], Marcus Miller a choisi de « revisiter » *Tutu* en s'entourant de jeunes musiciens, dont Christian Scott à la trompette[20]. Ce faisant, il rend un double hommage à Miles, qui n'a cessé, notamment durant la dernière décennie, de puiser dans un vivier toujours renouvelé de jeunes talents la matière vive de ses groupes. L'ironie de l'histoire veut toutefois que, lors de la sortie de *Tutu*, Marcus Miller n'était déjà plus depuis longtemps le bassiste de Miles Davis : *Tutu Revisited* lui donne, vingt-trois ans plus tard, l'occasion de jouer l'ensemble de ce répertoire sur scène. Enregistré *live* à Lyon dans le prolongement (très précisément, le lendemain) du concert parisien, le double CD[21] comporte une version de tous les titres originaux de *Tutu* dans des versions étendues jouées en direct, ainsi que plusieurs morceaux associés à la collaboration Davis/Miller : la célèbre comptine « Jean-Pierre » de *We Want Miles* (1982) ou « Hannibal » extrait d'*Amandla* (1989). On peut également entendre un morceau combinant « Human Nature » – d'après la chanson de Michael Jackson reprise sur *You're Under Arrest* (1985) – et le célébrissime « So What » (*Kind of Blue*, 1959). Aux deux CD publiés s'ajoute un DVD présentant l'intégralité du concert lyonnais ainsi qu'un documentaire d'une vingtaine de minutes, *Thoughts on Miles*, réalisé à la Cité de la musique. Sur le site tenu à jour par George Cole[22], Miller évoque en mai 2011 le vertige qui l'a pris à l'occasion de l'exposition :

> « C'était vraiment quelque chose que je n'avais jamais vécu auparavant, une telle nostalgie […]. J'en parle toujours comme si ça venait de se passer l'an dernier. De se trouver dans ce musée [à Paris] et chaque pièce du musée représentait une période de la vie de Miles – j'étais tout simplement perdu dans cette histoire. Ensuite on arrive dans les années 1980 et c'est une période où j'ai joué un petit rôle. C'était impressionnant de réaliser que je faisais partie de cette histoire […]. »

Sur le plan strictement musical, cette relecture de *Tutu* apporte incontestablement la fraîcheur instrumentale et l'engagement physique qui manquent à l'enregistrement. Cette remarque vaut, d'ailleurs, pour un certain nombre de prestations du groupe de Miles Davis jouant le répertoire de *Tutu* sur scène, souvent dominées malgré tout par les sonorités envahissantes des claviers. Ici toutefois, ces qualités de fraîcheur s'accompagnent malheureusement, comme de nombreuses captations *live* mais plus largement dans la production de Marcus Miller, de longueurs parfois écrasantes dans les solos de basse, ou dans d'autres démonstrations individuelles. Le saxophoniste Alex Han et le claviériste Federico Gonzalez Peña restent pourtant particulièrement intéressants à découvrir. ■

19. Exposition « *We Want Miles* – Miles Davis : le jazz face à sa légende », 16 octobre 2009-17 janvier 2010 à la Cité de la musique (Paris). Commissaire d'exposition : Vincent Bessières. Voir notamment : http://www.citedelamusique.fr/pdf/presse/dp/090702_miles_dp.pdf.

20. Christian Scott (tp), Ronald Bruner Jr. (d), Federico Gonzalez Peña (kbds), Alex Han (as), Marcus Miller (elb). Concert donné Salle Pleyel (Paris), le 21 décembre 2009. Signalons que la série de concerts organisée autour de l'exposition comprenait des hommages à d'autres œuvres majeures telles que *Kind of Blue*, *Birth of the Cool*, *Porgy and Bess* ou *Bitches Brew*, des concerts des anciens partenaires Dave Liebman et Wayne Shorter ou encore des conférences. Voir le détail dans le dossier de presse (url cité en note précédente).

21. Dreyfus Jazz, FDM 46050 36972 2.

22. www.thelastmiles.com. En langue anglaise naturellement, cet entretien est un excellent document offrant une vision assez complète et distanciée de *Tutu* par Marcus Miller. Voir aussi « Miles Davis/Marcus Miller » par Frédéric Goaty, *Jazzmagazine/Jazzman*, n° 626, juin 2011, p. 60, chronique groupée de l'édition « *deluxe* » de *Tutu* et de *Tutu Revisited.*



Marcus Miller à l'Olympia, Paris, 27 octobre 2012.

Conclusion

Nous en avons averti le lecteur dès l'introduction : *Tutu* peut difficilement être présenté comme le chef-d'œuvre de son auteur, et pas davantage comme son testament. Au plan musical, l'essentiel y est dit dans les trois premières plages, auxquelles s'ajoutent les quelques passages, trouvailles ou textures sonores que nous avons relevés parmi les suivantes. L'album tout entier surgit pourtant, au milieu de la décennie 1980, comme un incroyable et passionnant objet musical. Il a surpris jusqu'aux aficionados du « Miles électrique », celui d'avant l'interruption de 1975 ou celui du retour de 1980, aux côtés de... Marcus Miller. Ne serait-ce que par sa pochette magnifique et les premières secondes de son morceau d'ouverture, *Tutu* a superbement déjoué l'attente suscitée par le départ du trompettiste de Columbia pour Warner. Il a séduit une multitude de jeunes auditeurs que la curiosité aura ensuite poussés vers ses disques antérieurs, au risque de se couper définitivement d'une partie de ses fans traditionnels. Beaucoup avaient pourtant réussi à le suivre jusque-là, mais sont restés allergiques aux sons synthétiques comme aux boîtes à rythmes, relégués par eux au rayon des gadgets ou des jouets. Nous avons essayé de montrer que les conditions très particulières de la genèse de *Tutu* expliquaient en grande partie le résultat musical, aussi inédit qu'inégal : pensons à la période de fièvre créatrice qui précède immédiatement l'entrée en scène de Marcus Miller, au grand nombre de musiciens alors sollicités, au rôle décisif du producteur, à l'ombre de Prince...

Quoi qu'on retienne de la musique, *Tutu* présente l'intérêt immense de faire resurgir des constantes de la trajectoire créatrice de Miles Davis (synthétisées plus haut par Franck Bergerot) : l'effacement du compositeur derrière l'instrumentiste génial et le leader charismatique; un art de s'entourer qui confine à la perfection; le goût immodéré pour la mélodie simple, combinée à la richesse des textures sonores. Surtout, *Tutu* prolonge le modèle de collaboration entre un *performer* et un compositeur/arrangeur qui avait donné naissance aux chefs-d'œuvre Miles Davis/

Gil Evans (*Sketches of Spain*, *Miles Ahead*) dès la fin des années 1950. Interrogé fréquemment sur ce point, Marcus Miller n'a d'ailleurs jamais accepté de placer *Tutu* sur un même plan que ces chefs-d'œuvre, préférant souligner qu'il avait tout fait « avec Miles en tête[1] », et que c'est tout naturellement que l'album est devenu un album de Miles et non de lui-même. Comme le fait Paul Tingen, essayer d'imaginer *Tutu* sans Miles Davis permet sans doute d'offrir la meilleure réponse à ceux qui n'y voient rien d'autre qu'un album solo de Marcus Miller.

Cet album reste fascinant par son mode de fabrication, ses textures « orchestrales », ses mélodies accrocheuses, ses rythmiques s'élevant parfois au-dessus de la froideur mécanique des machines, enfin par la joie enfantine qu'il dégage souvent, celle de la découverte et du malaxage des sons. Affirmer qu'il a d'ores et déjà survécu à l'épreuve du temps et qu'il continuera de le faire est une autre affaire. Nous ne prendrons pas ce risque, tant l'évolution des technologies, des goûts, voire des modes en la matière, font courir aux productions musicales qui s'appuient sur elles le risque toujours accru de l'obsolescence. Nul doute que la (re) découverte de *Tutu* qui s'annonce, à travers les programmes qui ont conduit à la conception de cet ouvrage, montrera mieux que toutes les spéculations quelles réactions et quelle écoute cet album peut provoquer aujourd'hui. Puisse cette écoute, tout en restant personnelle et subjective, avoir été efficacement guidée et préparée au fil de ces pages. ■

1. Tingen, *op. cit.*, p. 235.

Discographie

Éditions LP

- *Tutu*, Warner Bros., 925 490-1, 1986.

Éditions CD

- *Tutu*, Warner Bros., 925 490-2, 1986.
- *Tutu*, Warner Bros., Master Series 7599-25490-9 (version digipack avec notes de pochette), 2001.

Édition DVD-audio[1]

- *Tutu*, Warner Bros., 9362 48429-9, 2002.

Réédition

- *Tutu* (*deluxe* édition), Warner Jazz, 8122797687, 2 CD.
  Parue en 2011 à l'occasion des vingt ans de la disparition de Miles Davis, cette édition européenne rassemble l'album original et l'enregistrement inédit du concert donné aux Arènes de Cimiez (Nice) en juillet 1986, comprenant deux titres de l'album : « Portia » et « Splatch ».

Compilations Warner

- *Perfect Way: The Miles Davis Anthology – The Warner Bros. Years*, Warner, 2010, 2 CD.
  Contient : « Tutu », « Splatch », « Don't Lose Your Mind », « Perfect Way », « Portia ».
- *Miles Davis 1986-1991: The Warner Years*, Warner, coffret 5 CD, 2011.
  Contient l'intégralité des derniers albums de *Tutu* à *Doo-Bop* ainsi que plusieurs inédits issus des *Rubberband Sessions* de 1985, des raretés et des apparitions aux côtés d'autres artistes.

Albums ou coffrets contenant du répertoire de *Tutu*

- *Live Around the World*, Warner Bros., 9 46032-2, 1996.
- *Tutu* au Casino de Montreux, le 20 juillet 1990.
- *The Complete Miles Davis at Montreux 1973-1991*, Warner Music, 0927-41836-2, 2002.
  Quatre versions de « Tutu », trois versions de « Perfect Way », deux versions de « Portia », « Splatch » et « Tomaas ».

Albums hommages contenant des pièces de *Tutu*

- **Miller Marcus,** *Tutu Revisited*, Dreyfus Jazz, FDM 46050 36972 2, 2011.
  Contient : « Backyard Ritual », « Splatch », « Portia », « Don't Lose Your Mind », « Tutu », « Full Nelson »/« Perfect Way ».
- **Ramirez Humberto,** *Miles Latino*, AJ Records, 1310, 2004. Contient : « Tutu ».
- **Wilson Cassandra,** *Traveling Miles*, Blue Note, 7243 5412325, 1999. Contient : « Resurrection Blues » [« Tutu »].

1. Le format DVD-audio est un format audio de très haute fidélité, à ne pas confondre avec le DVD-vidéo. Il permet de bénéficier d'un son multicanal (six canaux) s'il est utilisé sur un lecteur dédié à ce format.

- **World Saxophone Quartet,** *Selim Sivad*, Justin Time Just, 119-2, 1998. Contient : « Tutu ».
- *Endless Miles: A Tribute to Miles*, Encoded Music, N2K-10027, 1998. Contient : « Tutu ».

Sélection de reprises

- **Chuck Brown and the Soul Searchers,** *This Is a Journey… Into Time*, Liaison Records 4, 1991. Reprise de « Tutu ».
- **Hotel X,** *A Random History of the Avant-Groove*, SST, CD 298, 1992. Reprise de « Tutu ».
- **Miller Marcus, Garrett Kenny, Petrucciani Michel, Lagrene Biréli et White Lenny,** *Dreyfus Night in Paris [1994]*, Dreyfus Jazz, FDM 36652-2, 2000. Reprise de « Tutu ».
- **Miller Marcus,** *Live and More*, Dreyfus Jazz, FDM 36585-2, 1998. Reprise de « Tutu ».
- *The Ozell Tapes*, Dreyfus Jazz, FDM 36585-2. Reprise de « Hannibal », « Amandla » et « Tutu ».

Vidéographie

- *Miles Davis: Live in Munich*, [10/07/1988], DVD, Pioneer, PA-11853, 2002. Contient : « Perfect Way », « Tutu », « Splatch », « Tomaas », « Portia ».
- *Miles in Paris*, [1989], DVD, Warner Music Vision, 9031-71550-2, 2002. Contient : « Tutu ».
- *That's What Happened: Live in Germany*, 1987, Eagle Eye Media, 2009. Contient : « Tutu », « Portia ».
- *Miles! The Definitive Miles Davis at Montreux DVD Collection 1973-1991*, Eagle Vision, 2011 (voir ci-dessus le programme de l'édition CD).

Bibliographie

L'indispensable en français

- **Bergerot Franck,** *Miles : de A à Z*, Bègles, Éditions Castor Astral, 2012.
- **Bessières Vincent (dir.),** *We Want Miles : Miles Davis, le jazz face à sa légende*, texte de Franck Bergerot, Paris, Éditions Textuel/Cité de la musique, 2009.
- **Davis Miles et Troupe Quincy,** *Miles : l'autobiographie*, Gollion, In Folio, 2007.

L'indispensable en anglais

- **Carr Ian,** *Miles Davis: The Definitive Biography*, New York, Harper Collins, 1999.
- **Cole George,** *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.
- **Tingen Paul,** *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*, New York, Billboard Books, 2001.

Pour approfondir

- **Alkyer Frank, Enright Ed et Koransky Jason (éd.),** *The Miles Davis Reader*, New York, Hal Leonard Books 2007, p. 294-295.

- **Bergerot Franck**, *Miles Davis, introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996.
- **Cugny Laurent**, *Électrique, Miles Davis 1968-1975*, Marseille, André Dimanche, 1993.
- **Freeman Philip**, *Running the Voodoo Down: The Electric Miles Davis*, San Francisco, Backbeat Books, 2005.
- **Mandel Howard**, *Miles, Ornette, Cecil: Jazz Beyond Jazz*, New York, Routledge, 2008.
- **Monson Ingrid**, « Miles, Politics and Image » in **Early Gerald (éd.)**, *Miles Davis and American Culture*, Saint Louis, Missouri Historical Society Press, 2001, p. 86-98.

Sélection bibliographique des auteurs

- Franck Bergerot
  - *Miles Davis : introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996.
  - *Le Jazz dans tous ses états*, Paris, Larousse, 2001, rééd. en 2011.
  - *Miles : de A à Z*, Bègles, Castor Astral, 2012.
- Vincent Cotro
  - *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999.
  - *John Coltrane, l'œuvre et son empreinte*, Paris, Outre Mesure, 2009.
  - *La Catastrophe apprivoisée : regards sur le jazz en France*, avec Laurent Cugny et Philippe Gumplowicz, Paris, Outre Mesure, 2013.
- Laurent Cugny
  - *Las Vegas Tango, une vie de Gil Evans*, Paris, POL, 1989.
  - *Électrique, Miles Davis 1968-1975*, Marseille, André Dimanche, 1993.
  - *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.

Glossaire sélectif[1]

Beat, after beat, backbeat : le *beat* est l'équivalent de la pulsation dans le jazz et les musiques populaires modernes. Le terme *after beat* peut désigner les 2e et 4e temps de la mesure généralement accentués dans ces musiques (également appelés *backbeats*) ou plus généralement le système rythmique qui s'y associe.

Blue note : altération descendante de la tierce, la septième et parfois la quinte, propre à la gamme et au langage du blues.

Break : « cassure » du débit rythmique causée par une interruption de la pulsation principale.

Call and response : organisation de la phrase musicale en appel/réponse (parfois appelé « question/réponse »).

Grille (harmonique) : appelée aussi grille d'accords (car ces derniers sont placés dans des cases rectangulaires correspondant à chaque mesure), la grille est une représentation de la trame harmonique d'un morceau sous la forme d'accords chiffrés en notation anglo-saxonne.

Groove : terme équivalent à celui de swing, davantage employé dans les musiques à décomposition binaire.

Pêche(s) : note(s) accentuée(s) produisant un effet d'impact, souvent à plusieurs instruments simultanés.

Pont/interlude : le pont est la partie intermédiaire contrastante au sein d'une composition (par exemple le B dans une structure AABA); un interlude correspond plus largement à une transition entre deux sections d'un morceau.

Re-recording : procédé d'enregistrement successif permettant par exemple à un seul musicien de jouer plusieurs instruments dans un même morceau.

Riff : brève formule mélodico-rythmique répétée, en arrière-plan d'un thème ou en guise de soutien d'un solo par exemple. Certains thèmes sont eux-mêmes construits sous forme de riff (par ex. *Now's the Time*, Charlie Parker).

Slap : mode de jeu consistant à tirer les cordes de la contrebasse (ou basse électrique) et à les faire claquer sur la touche de l'instrument.

1. Ces définitions sont de l'auteur. À compléter éventuellement par le *Dictionnaire des mots de la musique* de Jacques Siron (Éditions Outre Mesure, 2002).

Swing : système rythmique propre au jazz depuis les années 1930, le plus souvent associé à une décomposition ternaire du temps, d'où une certaine inégalité des croches.

***Voicing* :** réalisation verticale à plusieurs voix d'un enchaînement harmonique, en accompagnement du thème ou d'un solo par exemple.

Abréviations instrumentales utilisées

as : saxophone alto
b : contrebasse
d (pour drums) : batterie
elb : basse électrique
elg : guitare électrique
elp : piano électrique
g : guitare
kbds : synthétiseur
p : piano
perc : percussions
ss : saxophone soprano
tb : trombone
tp : trompette
ts : saxophone ténor



1986. Fruit d'une collaboration inédite entre le légendaire trompettiste de jazz et son ancien bassiste, Marcus Miller, l'un des derniers albums studio de Miles Davis a été baptisé en hommage à l'archevêque sud-africain et prix Nobel de la paix Desmond Tutu. Si son morceau-titre est rapidement devenu l'un des refrains les plus populaires des années 1980, l'album a aussi suscité la polémique par l'utilisation généralisée des synthétiseurs, des boîtes à rythmes ou du *re-recording.* Certains y ont vu, plus qu'un album de Miles Davis, l'œuvre quasi exclusive de Miller qui en a composé, arrangé, joué et enregistré la plus grande partie. L'ouvrage retrace la genèse de ce fascinant objet, joignant aux analyses musicales approfondies un grand nombre d'éclairages et de sources complémentaires. Le lecteur pourra situer et apprécier *Tutu* à l'aune de la trajectoire complète de Miles et du contexte général, ou plus immédiat, dans lequel l'album a vu le jour. La chaîne complexe de collaborations et la place centrale du producteur sont mises en lumière, *Tutu* inaugurant le départ du trompettiste du label Columbia pour le géant Warner Bros. Prenant appui sur cet album déjà historique, l'ouvrage permet finalement de mieux comprendre comment cette musique toujours appelée **jazz** n'a cessé de se construire au contact de toutes les musiques populaires et commerciales.

Les auteurs

Vincent Cotro est maître de conférences en musicologie à l'université François-Rabelais de Tours et directeur adjoint du laboratoire Interactions culturelles et discursives. Spécialiste du jazz, il a publié et dirigé plusieurs ouvrages et traductions, ainsi que de nombreux articles. Il est également chroniqueur régulier pour la revue *Jazz Magazine/ Jazzman*.

Franck Bergerot est rédacteur en chef de la revue *Jazz Magazine/ Jazzman* et auteur de plusieurs ouvrages sur le jazz et sur Miles Davis en particulier.

Laurent Cugny est musicien et enseigne à l'université Paris-Sorbonne. Il a notamment consacré un livre à la période électrique de Miles Davis.

Emmanuel Gaultier est professeur de formation musicale (spécialité jazz) et directeur du conservatoire à rayonnement départemental du Choletais (Cholet). Auteur de nombreux ouvrages de pédagogie musicale, il codirige la collection « Crescendo » aux éditions Billaudot.

Retrouvez plusieurs références bibliographiques de ces auteurs en page 60.



« Arts au singulier » propose une synthèse richement documentée et illustrée sur une œuvre, un corpus d'œuvres ou une thématique artistique. La collection s'intéresse à tous les domaines des arts.



755A4162

12,90 €

